studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 4 #3
2019

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов России и Ближнего зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького

Российской
академии наук

том 4 #3
2019

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2019.
–Т. 4, № 3. — М.:
ИМЛИ РАН, 2019.
– 416 с.

Academic journal. — 2019.
– Vol. 4, no 3. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2019.
– 416 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс
по каталогу «Роспечать»
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

Subscription index
in the catalogue “Rospechat”
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial
Department:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 4 #3
2019

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

УДК 82.0
ББК 83

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «НОВОГО» В ТЕОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА («ЛЕФ», «НОВЫЙ ЛЕФ»)

 А.А. Житенев
Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия
Дата поступления статьи: 08 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27

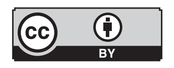
Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта № 18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920–1930-х гг. и постмодернизм 1970–1980-х гг.»

Аннотация: В статье ставится цель выработать подходы к исследованию «нового» как категории эстетического сознания «неклассической» эпохи. С этой целью выявлены все контексты использования категории «новое» в журналах «Леф» и «Новый Леф». В сопоставлении позиций охарактеризованы представления о содержании понятия «новое», механизмы объяснения новизны в литературе, системы ожиданий, связанных в литературе 1920-х гг. с «новым человеком», «новой культурой» и «новым миром». Установлено, что в эстетике «Лефа» «новое» является центральной оценочной категорией, новизна мыслится как перманентное состояние, к которому можно целенаправленно стремиться. Новаторство интерпретируется как результат коллективных усилий и преследует цель усовершенствования природы человека. В «Лефе» предпринимается парадоксальная попытка сохранить «новое» новым и в то же время добиться его широкого общественного признания. «Новое» связывается с задачами социального строительства, его ценность — с революционными идеалами. Новизна соотносится с освоением границы эстетического и внеэстетического, со стремлением заменить познание мира его деятельным преобразованием. Оппозиция «старого» содержания и «новой» формы заменяется триадой понятий «форма — материал — целевая установка». «Новая литература» оказывается для «Лефа» «целевой литературой», ответом на «социальный заказ».

Ключевые слова: новое, история «нового», эстетическая новизна, «Леф», «Новый Леф».

Информация об авторе: Александр Анатольевич Житенев — доктор филологических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет», Университетская пл., д. 1, 394018 г. Воронеж, Россия.
ORCID ID: 0000-0002-6365-4138
E-mail: superbia@mail.ru

Для цитирования: *Житенев А.А.* Интерпретация «нового» в теории русского авангарда («Леф», «Новый Леф») // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 10–27. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27



INTERPRETATION OF "NOVELTY" IN THE THEORY OF RUSSIAN AVANT-GUARD ("LEF", "NOVY LEF")

Voronezh State University,
Voronezh, Russia
Received: February 09, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Acknowledgements: This study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) within the framework of the research project № 18-012-00476 "Aesthetic Novelty and the Literary as Problems of the Twentieth-Century Theory and Creative Writing: Avant-garde (1920–1930s) and Postmodernism (1970–1980s)."

Abstract: The article seeks to find approaches to the study of "novelty" as a category of aesthetic consciousness of the "non-classical" era. To achieve this goal, it analyzes all the contexts where this category was used in the magazines *LEF* and *NOVY LEF*. The essay argues that "novelty" is central for the aesthetics of *LEF* yet is conceived as a permanent rather than a transient state. Innovation is a result of collective, not individual efforts, and pursues the goal of improving human nature. *LEF* makes a paradoxical attempt to preserve the "new" as the new and at the same time to achieve its wide public recognition. Its value is directly associated with revolutionary ideals. The "novelty" correlates with utopianism, and with creation of speculative models. The opposition of the "old" content and the "new" form is replaced with the triad "form — material — target." Thus, for *LEF*, "new literature" turns out to be the "target literature," a response to the "social order."

Keywords: novelty, the history of novelty, aesthetic novelty, *LEF*, *Novy LEF*.

Information about the author: Aleksandr A. Zhitenev, DSc in Philology, Associate Professor, Voronezh State University, Universitetskaya pl. 1, 394018 Voronezh, Russia.
ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

E-mail: superbia@mail.ru

For citation: Zhitenev A.A. Interpretation of "Novelty" in the Theory of Russian Avant-guard ("LEF", "Novy LEF"). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 10–27. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27

В модернистской и авангардной системе координат новизна всегда была важнейшим инструментом оценки явлений литературы. Но среди других категорий «неклассического» сознания категория «нового», кажется, остается наименее разработанной. Общим местом гуманитарного знания является представление об относительности новизны и внеисторичности представлений о «новом». В науке о литературе эта позиция была обозначена еще Р. Якобсоном: «Инновация понимается <...> как то, что противопоставлено традиции <...>, именно эта одновременность, с одной стороны приверженности к традиции, с другой же — отступления от нее составляет суть каждого нового произведения искусства» [46, с. 129]. Это представление при всей его очевидности можно поставить под вопрос, опираясь на современные философские работы о природе «нового».

В книге Б. Гройса «О новом» обосновывается мысль о том, что способ понимать изобретение в искусстве историчен, а границы между «старым» и «новым» всегда определяются заново: «Любая инновация использует материал реальности, т. е. всего того банального, незаметного, неценного, <...> что в каждый данный момент не входит в культурный канон <...>. При этом материал реальности каждый раз особым образом обрабатывается, эстетизируется, стилизуется или интерпретируется и таким образом адаптируется к культурному канону» [6, с. 116].

В работе Ж. Делеза «Различие и повторение» «новое» соотносится с идеей разрыва в линейной логике развития, что делает любое соотнесение «традиции» и «новации», как минимум, многовариантным: «Мы производим нечто новое лишь при условии повторения один раз на манер прошлого, другой — настоящего метаморфозы. То, что произведено, само абсолют-

но новое, в свою очередь, не что иное, как повторение, третье повторение, на этот раз от избытка, будущего как вечного возвращения» [8, с. 119].

П. Осборн в статье «Философия после теории» связывает перспективы «истории нового» с анализом контекстуальных взаимосвязей отрицания-утверждения: «В чем состоит имманентная, а не исключительно реляционная доступность новизны нового? <...> Мое предположение заключается в том, что <...> мы можем поразмыслить и над объединенным производством новых концептов отрицания, утверждения и нового. Иными словами, новое можно было бы заставить *работать* на концепты отрицания и утверждения и *изменять* их...» [15, с. 218–219].

Три приведенных мнения, думается, являются достаточным основанием для того, чтобы отказаться от привычных литературоведческих априори в интерпретации содержания и признаков «нового». «Новое» в литературе является проблемой именно потому, что отсылает к разным представлениям о писательской работе и месте художника во времени. История «нового» — это история попыток вписать себя в современность, легитимировать свое присутствие в культуре, и эта история не сводится к привычной диалектике «традиций» и «новаторства».

Цель этой работы — выработать подходы к исследованию «нового» как категории автометаописания в русской литературе XX в. Поскольку разыскания такого рода ранее не проводились, для достижения этой цели предполагается выявить и типологически обобщить все смыслы, закрепленные за понятием «новое» в одном репрезентативном контексте. В качестве такого контекста выбран момент оформления дискурса о «новом» в теории русского авангарда в 1920-е гг.

Материалом исследования послужат публикации журналов, наиболее полно выразивших содержание эстетической рефлексии этого периода, — «Леф» (1923–1925) и «Новый Леф» (1927–1928). Выбор определяется общей для изданий установкой на широту охвата явлений искусства и разнообразием критических позиций. История этих изданий вполне может быть описана как история редакционных столкновений и конфликтов с предполагаемыми союзниками [25, с. 78]. Однако непоследовательность теоретизирования в этом контексте правомерно прочитывать не как изъян, а как отражение общей для «поколения формального метода» проективности сознания. При таком взгляде «русский модернизм оказывается не

столько “модернизмом недоразвитости”, сколько специфическим вариантом радикального модернизма» [38, с. 37].

Обращение к материалам избранных журналов позволяет констатировать, что самые важные параметры новизны связаны с представлениями о ее сущности, о месте «нового» в системе ценностей, способах его градуирования в границах актуальной художественной практики.

В «Лефе» «новое» является центральной оценочной категорией, при этом новизна мыслится не как ситуативное качество, а как своего рода перманентное состояние, к которому нужно целенаправленно стремиться: «Футуризм не был бы самим собою, если бы он наконец успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродилом, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску новых и новых форм» [32, с. 193].

Рационалистический характер новизны задан поиском антропологического «совершенства», требующего постоянных усилий для завоевания: «Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества» [32, с. 195]. Утрата творческим субъектом способности к самообновлению перечеркивает все его достижения: «Футуристы! Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности» [11, с. 10].

Характерно, что точкой отсчета в развертывании дискурса «нового» оказывается не выявление «своего», а, напротив, бегство от него. В числе важнейших категорий, характеризующих этот ход, — категория «эксцентрики». Она оказывается центральной в рассуждениях Ю. Тынянова о литературной эволюции. «Мы, как всякие современники, — пишет Тынянов, — проводим знак равенства между “новым” и “хорошим”», но это «новое» «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» [37, с. 105, 102]. «Суть новой формы» теоретик усматривает в «новом принципе использования конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных», когда «каждое произведение — это эксцентрик» [37, с. 107].

Это, по видимости, случайное определение вырастает в своем значении в заметке В. Шкловского, который считает возможным назвать «эксцентрической» всю жизнь эпохи военного коммунизма, подарившую пере-

живание возможности всего: «Вещи изменили вкус, вид и назначение. <...> Это было время эксцентризма. <...> Чувство невесомости, возможность двигаться, отсутствие судьбы — и от этого творческая работоспособность. <...> Этот гениальный порыв в будущее дарил свое изобретение всем!» [44, с. 53].

Эффект «невесомости» предполагает заключение в скобки любых конвенций, возможность возникновения литературных форм, не соотносимых ни с какими жанровыми моделями. Характерно, что «Окна РОСТА» интерпретируются В. Маяковским прежде всего как небывалая форма: «Окна РОСТА — фантастическая вещь. <...> Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же распубликованные частушкой. <...> Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» [14, с. 34].

Сама возможность появления такой формы делает вероятными любые трансформации литературности, заставляя художника улавливать сдвиги в формах бытования слова и создавать проективные модели творчества без всякой оглядки на прошлое. Так, полемизируя с «воронско-полонско-лежневскими критиками», В. Маяковский отказывается признавать, что «литература — то, что печатается книгой и читается в комнате», указывает, что революция «дала слышимое слово, слышимую поэзию», и видит ее неизбежное будущее в «радио», в «граммофонной пластинке», в практике «раб-читов» [13, с. 15–17].

«Ошеломляющая революция художественных приемов» радикальна потому, что притязает не на новизну отдельных изобретений, а, по выражению В. Перцова, на «новую постановку вопроса о формах и методах производства» [20, с. 76]. Это универсальный для журнала тезис, равно применимый к разным видам искусства. В статье А. Родченко «Пути современной фотографии» речь заходит о необходимости «революционизировать наше зрительное мышление», «приучить человека видеть с новых точек» [23, с. 38–39].

В других работах Родченко можно отметить еще две важных идеи, связанные с новизной. Так, отмечая стремительность изменений в науке и социуме, художник подчеркивает, что в этих условиях «новым» может быть не частное открытие, а только проблемное поле: «Современная наука и техника ищут не истин, а открывают области для работы в ней, изменяя каждый день достигнутое» [22, с. 14]. Не менее важной является и мысль о

том, что «новое» в искусстве является не завоеванием индивида, но результатом усилий коллектива; что возможна новизна без новатора: «Одно дело “искать пути” и совсем другое — “свои точки”. <...> Самыми интересными точками современности являются “сверху вниз” и “снизу вверх”, и над ними надо работать. Кто их выдумал, я не знаю <...>. Я хочу их утвердить, расширить и приучить к ним» [21, с. 43].

В работах С. Третьякова установка на деиндивидуализацию новаторства выдержана наиболее последовательно. В статье «Чем живо кино» он отмечает: «Изменением киноформы <...> руководит не творческая воля художника, как бы изобретателен он ни был <...>, а воля главного хозяина — общественного класса» [36, с. 24]. В работе «Продолжение следует» этот тезис соотносится с перспективой разделения творческого процесса между разными субъектами: «Коллективизация книжной работы кажется нам прогрессивным процессом. Мы мыслим себе работу литературных артелей, где функции расчленены на собирание материала, литературную обработку его и проверку работы вещи» [33, с. 1–2].

Деиндивидуализация творчества представляется тем более драматически окрашенной, что совпадает с отчуждением «изобретателя» от культурного производства: «Изобретатель органически растет из производства, но его судьба заключается в том, что он становится в противоречие с этим производством. <...> Изобретатель-художник — это техник, который дает всегда не то, чего ждет от него рутина художественной культуры. В этом очень часто его личная трагедия, но в этом же всегда общественный смысл его работы» [17, с. 25–26].

Важный элемент любой концепции «нового» — интерпретация смены художественных эпох, способ включения субъекта оценочного высказывания в движущуюся временную перспективу. В этой связи значение имеют стратегии легитимации и оспаривания новизны, восприятие чужих и своих собственных достижений. Взгляд на риторику «нового» с этого ракурса позволяет характеризовать меру восприимчивости к переменам вкуса, исследовать границу эстетически приемлемого.

В «Лефе» с оценкой новизны в исторической перспективе связано прежде всего различение «нового» и «новенького», запрет на редукцию «изобретательства» к отрицанию. Об этом пишет О. Брик: «Слишком часто в истории человечества видели мы, как суетливая мода выдвигала новень-

кое, стремившееся как можно скорее превратить старое в руину <...>. Футуристы завещали Лефу глубочайшее почтение к прошлому как к прошлому и непримиримую ненависть к этому же прошлому, когда оно пытается стать настоящим» [4, с. 51–52]. Однако в полемической практике журнала эта позиция, как правило, уступала место активному противостоянию любым приметам «воинствующего пассеизма»: «Воинствующий пассеист под предлогом учебы тянет на кладбища к могилам классиков, забывая, что сегодня Пушкину уже 129 лет от роду и он нестерпимо беззуб, а в то же время пассеист умалчивает всячески, что Пушкин в свои дни был одним из самых ярых футуристов, деканонизатором, осквернителем могил и грубияном» [34, с. 1].

Противоречивость позиции «Лефа» объяснялась противоречивостью самого намерения канонизировать «новое» как важнейший вектор художественной практики, т. е. сохранить «новое» новым и в то же время добиться его широкого общественного признания. В этой связи было необходимо сделать легитимной «футуристическую» новизну сразу в нескольких перспективах: в глазах власти, в глазах литературного сообщества, в глазах массовой аудитории. Апология «нового» в этой связи имела сразу несколько сценариев.

Аргументация к власти выстраивалась на релятивизации частных мнений, когда неприятие авангарда некоторыми марксистами рассматривалось как недоразумение. Речь, таким образом, шла не о выпаде против партийной линии, но об интерпретации критических мнений отдельных лиц как заблуждения. Об этом пишет В. Перцов: «Точно так же, как политический революционер может обладать реакционным художественным вкусом, так и марксист обществоведческого типа, владея наиболее передовым и революционным методом, может делать, не умея применить его к литературе, реакционное дело» [19, с. 25].

Аргументация к массам выстраивалась по-другому. В самых разных материалах «Лефа» снова и снова варьировалась мысль о необходимости поиска диалога между художником и аудиторией. Об ограничивающей «педагогике» пишет И. Гроссман-Рощин: «Футуризм должен заняться серьезно и тщательно — не боюсь этого слова — проблемой педагогики. <...> Не знаю “как”, но во что бы то ни стало нужно найти своеобразные методы приобщения широких слоев» [7, с. 100]. Вероятный успех такого «продвижения» связывается С. Третьяковым с расширением эстетической компетентности,

с преодолением привычки воспринимать искусство в категориях досуга: «Если массы не понимают, потому что им трудно понять, то для этого существует учеба. <...> Беда в том, что массам всей обстановкой буржуазного быта внушено, что задача искусства — заполнять досугом <...> без затраты труда...» [35, с. 160–161].

Аргументация к профессиональному сообществу связана с апологией «изобретательства», но это парадоксальная апология: она легитимирует новизну за счет ее объяснения, соотнесения с общеизвестным и «старым». Предельным воплощением этой закономерности оказывается интерпретация «заумных форм» как «социально значимых вещей». В понимании С. Третьякова заумные произведения — не «эстетически самодовлеющая демонстрация», а способ «сделать повседневную речь предельно гибкой» [35, с. 164]. Б. Арватов идет еще дальше, доказывая, что взгляд на заумь как «факт небывалый» или «новшество, не имеющее положительного организационного значения», несостоятелен: «...“заумь” — постоянное явление в практической речи, в быту» [1, с. 80, 87].

В исторической перспективе все эти варианты оправдания новизны оказались неубедительными. Это было очевидно и самим апологетам «нового». Красноречивее других здесь оценка Н. Чужака в последнем номере «Нового Лефа»: «Бедные внебрачные дети современности, сделавшие подлинную революцию в искусстве и — смиренно выжидающие времени... усыновления!» [40, с. 27]. В этой связи особый интерес представляет трактовка лефовцами «неудачи» и «ошибки».

Ошибка осознается как естественная издержка творческого поиска, как условие всякого «изобретательства». Об этом пишет Ю. Тынянов: «Собственно говоря, — каждое уродство, каждая ”ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип» [37, с. 109]. Это же отмечает и В. Шкловский: «Мы знаем очень много вещей, которые при появлении сознавались как неудача и только потом осмысливались как новая форма» [5, с. 34]. Новизна и неудача в лефовском понимании были взаимосвязаны, что объяснялось пониманием продуктивности творческого заблуждения: «Если <...> у футуристов было немало и неудачных опытов, то они же первые никогда за них не цеплялись, поскольку им эта неудачность делалась ясна, и обычно обнаруживали эту неудачность сами, упорно критикуя самих себя» [35, с. 156].

Характерно, что рассуждения о «новом» появляются на страницах «Лефа» и «Нового Лефа» не только в контексте дискурса ошибки, но и в контексте утопического дискурса.

В работе И. Гроссмана-Рощина развернута настоящая апология эстетического утопизма: «В производственном искусстве обязательно должен быть и есть элемент утопизма. Знаю, что многие пугаются, как черт ладана, этого слова. <…> Производственное искусство должно, в отличие от непосредственно утилитарного, выражать момент желательного совершенства, до которого данная степень материального производства еще не дошла, но к которой оно стремится» [7, с. 95]. Поясняя свою идею жизнестроения, Н. Чужак подчеркивает: «Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели — есть содержание искусства дня. Отсюда — принятие всякого рода экспериментального искусства…» [41, с. 38].

Внимание к моделирующему характеру творчества позволяет увидеть искусство в движущейся оценочной перспективе. Именно в этом контексте появляется рассуждение Ю. Тынянова об оценочных точках зрения: «Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма и заумь, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической — то же, что оценить качества ядра вне вопроса о полете. “Ядро” может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть “неуклюжим” и “безобразным”, но лететь хорошо, т. е. быть ядром» [37, с. 106].

Важный набор параметров новизны задан пониманием характера художественной креативности, обозначением той сферы, в которой разворачивается творческая активность. В этой связи также представляется правомерным говорить об интерпретации «нового» как абсолютного, связанного с ситуацией «первотворения», или трактовке «нового» как акта переозначивания ценностей.

В «Лефе» и «Новом Лефе» новизна связывается с активным освоением границы эстетического и внеэстетического, со стремлением заменить «пассивное» познание мира его деятельным преобразованием. Самая большая «новость о “новом” искусстве», в интерпретации Н. Чужака, — это «жизнестроение», «идея непосредственного производства вещи через искусство» [41, с. 31, 29]. В «Графике современного Лефа» В. Перцова «новаторский нюх» выражается в попытке сблизить «художественную и ин-

женерную линии современной культуры»: «Метод Лефа стоит на границе между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой. Это пограничное положение Лефа между “искусством” и “жизнью” предопределяет самую сущность движения» [16, с. 15].

Релятивизация границ литературы и жизни изменяет само понимание проблемы: если ранее речь шла о противопоставлении «старой» форме «нового» содержания, то теперь «новое» рассматривается в системе «форма — материал — целевая установка», и самые важные новации связываются прежде всего с «установкой»: «Лозунг примата содержания обычно сводится к новой теме, к новому материалу при условии сохранения старых методов оформления <…>. Сторонники примата формы говорят: новое время требует новых приемов обработки материала. <…> И материал и форма должны быть подчинены общественной целеустремленности фильмы» [36, с. 26–28]. Критерий подлинности «нового» — глубина производимого социального эффекта: «Не в авторе суть, а в той полезной работе, которую проделывает его произведение» [26, с. 40].

В материалах «Лефа» характер этой рефлексивной предпосылки творчества — дискуссионный вопрос. В понимании В. Шкловского «установка» — это проблема полагания границ искусства: «Определенный прием, введенный, как не эстетический, может эстетизироваться, т. е. изменить свою функцию. <…> Вопрос Лефа — это вопрос определенной установки в искусстве» [42, с. 34–35]. С точки зрения С. Третьякова, это — проблема выбора прагматической цели: «Мы, лефы, за целевую литературу, строящуюся применительно к отчетливо поставленному социальному заданию» [31, с. 2].

Значимый аспект рассуждений о «новом» — объяснение самой потребности в новизне и конкретизация связанных с ней ожиданий. Что именно должно изменить «новое» в искусстве, человеке, мире, и в чем заключается необходимость этих перемен? При каких условиях «новое» перестает быть «новым»? Точкой отсчета в поисках ответов на эти вопросы оказывается интерпретация художником своего места внутри традиции.

В теории «Лефа» самый сильный ресурс самолегитимации — это революция. Это первособытие, оправдывающее современность в ее социальной, культурной и эстетической проективности, главный источник «нового». В юбилейном редакционном материале «Десять» связь между лефовской практикой и революцией обозначена как программная и нераз-

рывная: «Десять лет мы делаем Октябрь. Десять лет Октябрь делает нас» [12, с. 1]. В рассуждениях О. Брика эта связь — условие сохранения эстетической новизны и связанной с ней «культурной гегемонии» в мире: «Успех наших книг, наших театров, наших художников за границей, успех “Броненосца Потемкина” подтверждает, что <…> сделанное самостоятельно, по-своему, своими методами <…> имеет огромный успех и принимается как новое слово» [2, с. 25–26]. Закономерно, что в целом ряде публикаций революция осознается не как вчерашний день, а как перманентное настоящее художественного сознания.

В статье О. Брика «За политику!» речь идет о «необходимой ежедневной революционности», о том, что «революция это не только уличное дело, что это и домашнее дело, что каждый день и каждый шаг в частной жизни человека даже может быть расценен с точки зрения его революционности» [3, с. 22–23]. Общий вектор рассуждений задан стремлением к аутентичной репрезентации революции: «Мы, лефовцы, полагаем, что Октябрьская революция настолько крупный исторический факт, что никакая игра этим фактом немыслима» [5, с. 28].

Особый интерес в этой связи представляют рассуждения о том, как актуализировать революционные ценности в нереволюционную эпоху. С. Третьяков в статье «Как десятилетить», отмечая практику восприятия октябрьских торжеств как «бутафории», противополагает ей намерение так выстроить праздник, чтобы «каждый вышедший на улицы» мог почувствовать себя «хозяином советского строительства» [30, с. 36]. Условием этого должна была стать наглядная связь всех элементов культурного строительства. В. Жемчужный, поясняя принципы организации демонстрации, указывает, что сейчас это автокоммуникативный по своей сути «смотр достижений»: «Показать демонстрацию самим демонстрантам — вот задача, которая при верном ее решении даст новый смысл демонстрации» [9, с. 47].

Важнейшая проблема Лефа — непреодоленность прошлого, которое сохраняет свое значение вопреки любым социальным переменам. Структура, воплощающая в себе косность как таковую, — «быт»: «Бытом, сиречь пошлостью <…> назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку» [32, с. 200]. Борьба с бытом размещает революцию не только позади, но и

впереди: ее творческий импульс еще не исчерпан и предполагает продолжение и в социальном строительстве, и в эстетической практике: «Революция формы — это не революция одной только литературной “техники”. Отнюдь. <...> Революция литературной формы, как и культурная революция, есть революция сознания прежде всего. Это — борьба за право выражения революционного сознания революционными средствами. <...> Революция эта — очень серьезно впереди» [39, с. 19].

«Впереди» — в силу торжества косных литературных образцов, которые легко усваиваются новой аудиторией, когда, по выражению В. Шкловского, «мертвый катается на живом» [45, с. 35]. «Впереди» — в силу того, что самоценное формотворчество оказывается всего лишь имитацией новизны: «Борьба за форму сведена к борьбе за стилевой признак. Новые изобретения в области формы есть уже не новые орудия культурной продвижки, а лишь новый орнамент» [28, с. 3]. «Культ литературных предков» [18, с. 9] и «пассеистический футуризм» [27, с. 31], таким образом, оказываются явлениями, в равной мере чуждыми лефовской новизне.

Ориентир, который неизменно сохраняет для «Лефа» особое значение, — «ковка нового человека», связанная с «проповедью нового мироощущения» как «суммы эмоциональных (чувственных) оценок» [32, с. 195]. Важнейшая черта этого нового мировоззрения — открытость сознания, интерес к неизведанному: «Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном. А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное. А в этом вся сила» [10, с. 3]. Работа на укрепление этой «силы» ведется в разных направлениях. Речь идет о создании «сложного инвентаря» фактов, [29, с. 45], о «фиксации факта, отложенной по временной координате» [24, с. 43–44], о «жестокой азартной игре фактами» [33, с. 4]. Ее неотъемлемая часть — «революционная» и «ленинская» практика «подвешивания» смыслов, когда писатель «устанавливает каждый раз между словом и предметом новое отношение, не называя вещи и не закрепляя новое название» [43, с. 56].

Подводя итоги, можно сделать вывод, что «новое» исторично и детерминировано конкретным набором представлений о времени и вписанности субъекта во время. Дискурс о «новом» апологетичен и связан с расширением представлений о литературности. Новизна служит целям

самоутверждения и выражает сущностные устремления современности. В этом смысле «новое» соотнесено с областью идеала, художественной заданности. Типологически значимым является предлагаемое эпохой объяснение необходимости в «новом», логики выстраивания оценочных смыслов, которые за ним закреплены.

«Новое» может по-разному соотноситься с интерпретацией своей позиции субъектом оценочного высказывания. Претензия на «обладание» «новым» или отказ от такой претензии определяют принципы оценки «другого», в том числе поколенчески «другого», задают широту эстетического вкуса. «Новое» оценивается в соотнесении возможного и действительного, утверждается в апелляции к чужому мнению. Типологически значимы в «истории нового» способ его конструирования, локализация в той или иной области культурной практики, характер творческих притязаний.

Принципиальное значение имеет представление об источнике новизны, восприятие «нового» внутри эстетического поля или в соотнесенности с системными изменениями в социуме — с идеями «нового человека», «нового мира», «новой культуры». «История нового», таким образом, соотнесена еще и с выявлением проективных смыслов нового, с анализом вложенных в него представлений о должном.

Список литературы

1 *Арватов Б.* Речетворчество: (По поводу «заумной» поэзии) // Леф. 1923. № 2. С. 79–91.
2 *Брик О.М.* За новаторство! // Новый Леф. 1927. № 1. С. 25–28.
3 *Брик О.М.* За политику! // Новый Леф. 1927. № 1. С. 19–24.
4 *Брик О.М.* Мы — футуристы // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 49–52.
5 *Брик О., Перцов В., Шкловский В.* Ринг Лефа // Новый Леф. 1928. № 4. С. 27–36.
6 *Гройс Б.* О новом // *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 113–244.
7 *Гроссман-Рощин И.* О природе действенного слова. // Леф. 1924. № 2. С. 89–100.
8 *Делез Ж.* Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
9 *Жемчужный В.* Демонстрация в октябре // Новый Леф. 1927. № 7. С. 46–48.
10 Записная книжка Лефа // Новый Леф. 1927. № 6. С. 3–14.
11 Кого предостерегает Леф? // Леф. 1923. № 1. С. 10–11.
12 Леф. Десять // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 1–2.
13 *Маяковский В.* Расширение словесной базы // Новый Леф. 1927. № 10. С. 14–17.
14 *Маяковский В.* Только не воспоминания... // Новый Леф. 1927. № 8. С. 31–38.

15 *Осборн П.* Философия после теории. Трансдисциплинарность и новое // Логос. 2017. № 3. С. 199–226.
16 *Перцов В.* График современного Лефа // Новый Леф. 1927. № 1. С. 15–19.
17 *Перцов В.* Идеология и техника в искусстве // Новый Леф. 1927. № 5. С. 19–26.
18 *Перцов В.* Культ предков и литературная современность // Новый Леф. 1928. № 1. С. 7–20.
19 *Перцов В.* Марксизм(ы) в литературоведении // Новый Леф. 1928. № 7. С. 24–31.
20 *Перцов В.* Современники: (Гастев, Хлебников) // Новый Леф. 1928. № 8–9. С. 75–83.
21 *Родченко А.* Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый Леф. 1928. № 6. С. 42–46.
22 *Родченко А.* Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф. 1928. № 4. С. 14–16.
23 *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый Леф. 1928. № 9. С. 31–39.
24 *С. Т.* Литературное многополие // Новый Леф. 1928. № 12. С. 43–44.
25 *Светликова И.Ю.* «Новый Леф»: история и литературно-художественные концепции: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. 192 с.
26 *Т. Г.* Трибуна и кулуары // Новый Леф. 1928. № 6. С. 39–42.
27 *Тренин В.* Тревожный сигнал друзьям // Новый Леф. 1928. № 8. С. 30–36.
28 *Третьяков С.* Бьем тревогу // Новый Леф. 1927. № 2. С. 1–5.
29 *Третьяков С.* Живой «живой» человек // Новый Леф. 1928. № 7. С. 44–46.
30 *Третьяков С.* Как десятилетить // Новый Леф. 1927. № 4. С. 35–37.
31 *Третьяков С.* Наши товарищи! // Новый Леф. 1928. № 10. С. 1–2.
32 *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // Леф. 1923. № 1. С. 192–203.
33 *Третьяков С.* Продолжение следует // Новый Леф. 1928. № 12. С. 1–4.
34 *Третьяков С.* С новым годом! С «Новым Лефом»! // Новый Леф. 1928. № 1. С. 1–3.
35 *Третьяков С.* Трибуна Лефа // Леф. 1923. № 3. С. 154–164.
36 *Третьяков С.* Чем живо кино // Новый Леф. 1928. № 5. С. 23–28.
37 *Тынянов Ю.* О литературном факте // Леф. 1924. № 2. С. 101–116.
38 *Ушакин С.* «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург, 2016. Т. 1: Системы. С. 9–62.
39 *Чужак Н.* Литература жизнестроения: (Теория в практике) // Новый Леф. 1928. № 10. С. 2–17.
40 *Чужак Н.* Левее Лефа // Новый Леф. 1928. № 12. С. 27–32.
41 *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // Леф. 1923. № 1. С. 12–39.
42 *Шкловский В.* Документальный Толстой // Новый Леф. 1928. № 10. С. 34–36.

43 *Шкловский В.* Ленин как деканонизатор // Леф. 1924. № 1. С. 53–56.
44 *Шкловский В.* По поводу картины Эсфирь Шуб // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 52–54.
45 *Шкловский В.* Сергей Эйзенштейн и «неигровая фильма» // Новый Леф. 1927. № 4. С. 34–35.
46 *Якобсон Р.* Доминанта // *Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 119–125.

References

1 Arvatov B. *Rechetvorchestvo: (Po povodu "zaumnoi" poezii)* [Speech creativity: (about the Trans-rational Poetry)]. *LEF*, 1923, no 2, pp. 79–91. (In Russ.)
2 Brik O. M. *Za novatorstvo!* [For innovation!]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 25–28. (In Russ.)
3 Brik O.M. *Za politiku!* [For politics!]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 19–24. (In Russ.)
4 Brik O.M. *My — futuristy* [We are futurists]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 49–52. (In Russ.)
5 Brik O., Percov V., Shklovskii V. *Ring LEFa* [The ring of LEF]. *Novy LEF*, 1928, no 4, pp. 27–36. (In Russ.)
6 Grois B. *O novom* [On the new]. Grois B. *Utopiia i obmen.* [Utopia and exchange]. Moscow, Znak Publ., 1993, pp. 113–244. (In Russ.)
7 Grossman-Roshhin I. O prirode deistvennogo slova [About the nature of the effective word]. *LEF*, 1924, no 2, pp. 89–100. (In Russ.)
8 Delez G. *Razlichie i povtorenie* [Distinction and repetition]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)
9 Zhemchuzhnyi V. Demonstraciia v oktiabre [October demonstration]. *Novy LEF*, 1927, no 7, pp. 46–48. (In Russ.)
10 Zapisnaia knizhka LEFa [LEF's notebook]. *Novy LEF*, 1927, no 6, pp. 3–14. (In Russ.)
11 Kogo predosteregaet LEF? [Whom does LEF warn?]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 10–11. (In Russ.)
12 LEF. Desiat' [LEF. Ten]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 1–2. (In Russ.)
13 Maiakovskii V. Rasshirenie slovesnoi bazy [Expansion of the vocabulary]. *Novy LEF*, 1927, no 10, pp. 14–17. (In Russ.)
14 Maiakovskii V. Tol'ko ne vospominaniia... [Just not memories...]. *Novy LEF*, 1927, no 8, pp. 31–38. (In Russ.)
15 Osborn P. Filosofiia posle teorii. Transdistsiplinarnost' i novoe [Philosophy after theory: Trans-disciplinarity and the novelty]. *Logos*, 2017, no 3, pp. 199–226. (In Russ.)
16 Percov V. Grafik sovremennogo LEFa [The schedule of the modern LEF]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 15–19. (In Russ.)

17 Percov V. Ideologiia i tekhnika v iskusstve [Ideology and technology in art]. *Novy LEF*, 1927, no 5, pp. 19–26. (In Russ.)
18 Percov V. Kul't predkov i literaturnaia sovremennost' [Cult of ancestors and literary modernity]. *Novy LEF*, 1928, no 1, pp. 7–20. (In Russ.)
19 Percov V. Marksizm(y) v literaturovedenii [Marxism(es) in literary studies]. *Novy LEF*, 1928, no 7, pp. 24–31. (In Russ.)
20 Percov V. *Sovremenniki: (Gastev, Khlebnikov)* [Contemporaries: (Gastev, Khlebnikov)]. *Novy LEF*, 1928, no 8–9, pp. 75–83. (In Russ.)
21 Rodchenko A. Krupnaia bezgramotnost' ili melkaia gadost'? [Major illiteracy or petty muck?]. *Novy LEF*, 1928, no 6, pp. 42–46. (In Russ.)
22 Rodchenko A. Protiv summirovannogo portreta za momental'nyi snimok [Against a summed portrait and for a snapshot]. *Novy LEF*, 1928, no 4, pp. 14–16. (In Russ.)
23 Rodchenko A. Puti sovremennoi fotografii [The ways of modern photograph]. *Novy LEF*, 1928, no 9, pp. 31–39. (In Russ.)
24 S. T. Literaturnoe mnogopolie [Many fields in literature]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 43–44. (In Russ.)
25 Svetlikova I. *"Novy LEF": istoriia i literaturno-khudozhestvennye kontseptsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniia* [*Novy LEF*: history, literary, and artistic concepts: PhD thesis]. St. Petersburg, 2001. 192 p. (In Russ.)
26 T. G. Tribuna i kuluary [Tribune and lobby]. *Novy LEF*, 1928, no 6, pp. 39–42. (In Russ.)
27 Trenin V. Trevozhnyi signal druz'iam [Alarming signal to friends]. *Novy LEF*, 1928, no 8, pp. 30–36. (In Russ.)
28 Tret'iakov S. B'em trevogu [Sound the alarm]. *Novy LEF*, 1927, no 2, pp. 1–5. (In Russ.)
29 Tret'iakov S. Zhivoi "zhivoi" chelovek [A living "living" man]. *Novy LEF*, 1928, no 7, pp. 44–46. (In Russ.)
30 Tret'iakov S. Kak desiatiletit' [How to celebrate the tenth anniversary]. *Novy LEF*, 1927, no 4, pp. 35–37. (In Russ.)
31 Tret'iakov S. Nashi tovarishchi! [Our comrades]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 1–2. (In Russ.)
32 Tret'iakov S. Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma) [Where from and where to? Perspectives of futurism]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 192–203. (In Russ.)
33 Tret'iakov S. Prodolzhenie sleduet [To be continued]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 1–4. (In Russ.)
34 Tret'iakov S. S novym godom! C "Novym LEFom"! [Happy New Year! Good luck with "Novy LEF"]. *Novy LEF*, 1928, no 1, pp. 1–3. (In Russ.)
35 Tret'iakov S. Tribuna LEFa [The tribune of LEF]. *LEF*, 1923, no 3, pp. 154–164. (In Russ.)
36 Tret'yakov S. Chem zhivo kino [What makes cinema alive]. *Novy LEF*, 1928, no 5, pp. 23–28. (In Russ.)

37 Tynianov Iu. O literaturnom fakte [Literary fact]. *LEF*, 1924, no 2, pp. 101–116. (In Russ.)
38 Ushakin S. “Ne vzletevshie samolety mechty”: o pokolenii formal’nogo metoda [“Air planes of the dream that failed to soar”: on the formalist generation]. *Formal’nyi metod. Antologiia russkogo modernizma* [Formal method. Anthology of Russian modernism]. Moscow, Ekaterinburg, 2016. Vol. 1: Systems, pp. 9–62. (In Russ.)
39 Chuzhak N. Literatura zhiznestroeniia: (Teoriia v praktike) [Literature of “zhiznestroeniye” [life-building] (Theory in practice)]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 2–17. (In Russ.)
40 Chuzhak N. Levee LEFa [To the left of LEF]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 27–32. (In Russ.)
41 Chuzhak N. Pod znakom zhiznestroeniia (opyt osoznaniia iskusstva dnia) [Under the sign of zhisnestroyenia [life-building] (experiencing the awareness of contemporary art)]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 12–39. (In Russ.)
42 Shklovskii V. Dokumental’nyi Tolstoi [Documentary Tolstoy]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 34–36. (In Russ.)
43 Shklovskii V. Lenin kak dekanonizator [Lenin as the destroyer of the canon]. *LEF*, 1924, no 1, pp. 53–56. (In Russ.)
44 Shklovskii V. Po povodu kartiny Esfir’ Shub [About the film of Esther Shub]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 52–54. (In Russ.)
45 Shklovskii V. Sergei Eizenshtein i “neigrovaia fil’ma” [Sergei Eisenstein and “the non-fiction film”]. *Novy LEF*, 1927, no 4, pp. 34–35. (In Russ.)
46 Yakobson R. Dominanta [Dominant]. Iakobson R. *Iazyk i bessoznatel’noe*. [Language and the unconscious]. Moscow, Gnosis Publ., 1996, pp. 119–125. (In Russ.)

УДК 82.0
ББК 83

ГОТФРИД БЕНН И МАРТИН ХАЙДЕГГЕР О СУЩНОСТИ ПОЭЗИИ. ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ВСТРЕЧИ

Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 10 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-28-49

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 18-311-00268 «Поэтика философского мышления: культурная парадигма модерна и современные тенденции»

Аннотация: В центре внимания статьи — коллизия непростых взаимоотношений Готфрида Бенна и Мартина Хайдеггера. Великий поэт и выдающийся философ предстают здесь не только как очевидцы и выразители своей эпохи, но как теоретики и практики поэтического слова. Странность их связи становится понятной в контексте сопоставления их взглядов на природу поэзии. Предложенный Хайдеггером революционный подход, в котором искусство оказывается местом свершения истины, не находит у Бенна поддержки. Выдвигая в докладе «Проблемы лирики» свою версию предназначения поэзии, Бенн невольно выступает разоблачителем онтологических спекуляций Хайдеггера. Позиция Бенна, укорененная в его профессиональной работе с логосом, разительно отличается от хайдеггеровской. Свою демиургическую функцию, по мнению Бенна, слово не заимствует у бытия, сохраняя за собой абсолютный автономный статус. Эта автономия и возвышает поэзию до уровня священнодействия. Фрайбургский же мыслитель, хотя и нарекает язык «домом человеческого бытия», превращает пространство речи в «ничейный» топос, где слово призвано высветить вещь в ее истине и тем самым дать возможность проявиться неявленному — бытию.

Ключевые слова: поэзия, философия, язык, бытие, Готфрид Бенн, «Проблемы лирики», Мартин Хайдеггер.

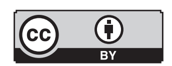
Информация об авторах: Оксана Анатольевна Коваль — кандидат философских наук, Русская христианская гуманитарная академия, наб. р. Фонтанки, д. 15А, 191011 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID: 0000-0003-4718-6669

E-mail: ox.koval@gmail.com

Екатерина Борисовна Крюкова — кандидат философских наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: depiobo@gmail.com

Для цитирования: *Коваль О.А., Крюкова Е.Б.* Готфрид Бенн и Мартин Хайдеггер о сущности поэзии. История несостоявшейся встречи // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 28–49. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-28-49



GOTTFRIED BENN AND MARTIN HEIDEGGER ON THE ESSENCE OF POETRY. THE STORY OF A MIGHT-HAVE-BEEN MEETING

© 2019. O.A. Koval, E.B. Kriukova
Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, Russia
Received: April 10, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Acknowledgements: The paper is written with financial support from the Russian Foundation for Fundamental Research (RFFI), Project No. 18-311-00268, "The Poetics of Philosophical Thinking: The Cultural Paradigm of Modernity and Contemporary Trends."

Abstract: The articles focuses on the complicated relations complicated relations between Gottfried Benn and Martin Heidegger. The great poet and the great philosopher were not only witnesses and spokesmen of their time, but above all theorists and practitioners of poetic word. The oddity of their connection becomes clear if we compare their views on the nature of poetry. A revolutionary approach proposed by Heidegger interpreting art as a place where truth is accomplished, does not find support in Benn. In his famous "Problems of Lyrical Poetry," Benn puts forward his own version of the purpose of poetry, and thus acts as an opponent of Heidegger's ontological speculations. Benn's position, rooted in his professional work with logos, is strikingly different from Heidegger's. According to Benn, the word does not borrow its demiurgic function from being, and thus retains its absolute autonomous status. This autonomy elevates poetry to the level of sacred rites. As for Heidegger, although he calls language "the home of human existence," he turns the space of speech into a "no man's" topos, where the word is intended to highlight the truth of the thing and thereby gives an opportunity to manifest the undermanifested, e.g. being.

Keywords: poetry, philosophy, language, being, Gottfried Benn, "Problems of Lyrical Poetry," Martin Heidegger.

Information about authors: Oxana A. Koval, PhD in Philosophy, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Fontanka River Embankment St. 15A, 191011 St. Petersburg, Russia. ORCID: 0000-0003-4718-6669

E-mail: ox.koval@gmail.com

Ekaterina B. Kriukova, PhD in Philosophy, Independent Researcher, St. Petersburg, Russia.

E-mail: depiobo@gmail.com

For citation: Koval O.A., Kriukova E.B. Gottfried Benn and Martin Heidegger on the Essence of Poetry. The Story of a Might-Have-Been Meeting. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 28–49. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-28-49

О небе, любви и могиле известно каждому,
И этим мы заниматься не будем,
Все сказано и проработано «культурным слоем».
Новизну сохраняет лишь вопрос словосочетания,
И это вопрос насущный:
А чего ради мы вообще стремимся что-то выразить?

Готфрид Бенн. «Словосочетание»

В середине 1930-х гг., получив всеобщее признание как автор «Бытия и времени», Хайдеггер неожиданно меняет фокус своего онтологического вопрошания и обращается к искусству. Постепенно все отчетливее проступает и новая тема поздней философии Хайдеггера — язык, который символически приравнивается к голосу самого бытия. В отличие от Витгенштейна, который примерно в те же годы концентрируется на языке в его непритязательной роли обыденной речевой практики, фрайбургский мыслитель возводит логос в ранг едва ли не сакрального медиума, доступ к которому открывается лишь избранным: философам либо поэтам. Из маргинального для традиционной метафизики предмета, относимого к сфере эстетики, поэзия под пером Хайдеггера вдруг превращается в «событие явленности истины». И хотя чаще всего он демонстрирует свою теорию на классических образцах, апеллируя к античной трагедии или раскрывая потаенный смысл гимнов Гёльдерлина, его внимание привлекает и современная лирика. Речь идет не только о Рильке и Тракле, творчеству которых Хайдеггер посвятил отдельные сочинения, но и о таких крупных фигурах послевоенной поэтической сцены, как Пауль Целан, Ингеборг Бахман и Готфрид Бенн.

Среди поэтов учение, проповедующее спасительную силу лирического начала, казалось бы, не могло не найти ответного отклика. И случай Целана во многом это подтверждает. Очарованный глубиной хайдеггеровских прозрений, Целан считал, что обрел в лице философа единомышленника и соратника в деле спасения языка. Только личное знакомство, внесшее некоторый диссонанс в их непростые взаимоотношения, ослабило магическое воздействие возвышенных спекуляций Хайдеггера. Что касается Ингеборг Бахман, то она еще со студенческих лет открыла для себя сочинения мыслителя. В своей диссертации, венчавшей курс философского обучения в австрийских университетах, Бахман осуществила критическое разбирательство хайдеггеровских воззрений, развивая подход своего учителя Виктора Крафта, последнего представителя Венского кружка. Несмотря на то что в диссертации она занимала довольно воинственную позицию в отношении самобытной манеры Хайдеггера, идеи «Бытия и времени» оставили неизгладимый след в мировидении Бахман: если в ее ранней поэзии, затрагивающей предельные вопросы временности человеческого существования, ощущается солидарность с мыслью, сосредоточенной на индивидуальном Dasein (даже в названии первого стихотворного сборника Бахман, «Отсроченное время» (1956), специалисты усматривают отголосок хайдеггеровских интуиций), то в поздний период, отмеченный решительным отказом от рифмованного слова и переходом к прозе, наблюдается явная конфронтация с философом (в романном цикле «Виды смерти» Бахман словно бы оспаривает ключевые концепты фундаментальной онтологии: страх, бытие-к-смерти, просвет и др.). При этом она сознательно избегала сближения со знаменитым мыслителем, так и не простив ему былые симпатии к национал-социализму. Желание Хайдеггера увидеть в своем юбилейном сборнике ее стихи Бахман категорически отвергла. На этом их личные контакты закончились, не успев начаться.

Ситуация с Готфридом Бенном и вовсе не однозначна: с одной стороны, пересечение поэта с философом было практически предопределено — общим умонастроением, образом жизни, самим временем; с другой — оставаясь верны себе, они сосуществовали не столько в поле притяжения, сколько взаимоотталкивания. Если Хайдеггер выстраивал теорию, в которой утверждался универсальный смысл языка, то Бенн в своей поэтической практике стремился ухватить конкретность формы. Если Хайдеггер возно-

сил стихи на высоты сверхчеловеческого откровения, то Бенн спускался с ними в инфернальные глубины подсознания. Если Хайдеггер обживал язык с целью обрести то, что стоит за словами, — истину бытия, то Бенн творил это бытие непосредственно из самих слов. Несостоявшаяся встреча, которая даже в регистре своего отсутствия оказывается событием значимым, свидетельствует об исключительности как ее (не)участников, так и того напряжения, которое возникает между полюсами философии и поэзии, когда речь заходит о назначении и природе последней.

На первый взгляд, все способствовало тому, чтобы между Бенном и Хайдеггером, двумя выдающимися представителями своего поколения, установились крепкие связи. Оба происходили из клирикальных семей, в которых царил дух сурового аскетизма. Правда, Бенн по вероисповеданию протестант, а Хайдеггер — католик, позднее, при заключении брака, принявший лютеранство. Оба родились в маленьких городках, провинциальный дух которых не пытались изжить в себе, а, напротив, превратили в предмет особой гордости. Правда, Бенн всегда подчеркивал, что он северянин, тогда как Хайдеггер считал, что подлинный немец — это шваб. Оба в юности оставили религию своих отцов, хотя навсегда сохранили чувство благоговения перед святостью. Оба даже начинали университетское обучение с теологии. Хайдеггер вскоре сменил специализацию, выбрав философию, Бенн же предпочел медицину. Оба с воодушевлением приветствовали приход национал-социалистов к власти, увидев в этом возможность «нового начала» для народа Германии: Бенн печально прославился своим открытым письмом Клаусу Манну под названием «Ответ литературным эмигрантам» (1933) и докладом на радио «Новое государство и интеллектуалы» (1933), Хайдеггер же при вступлении в должность ректора произнес патетическую речь «Самоутверждение немецкого университета» (1933). Правда, симпатии Бенна довольно быстро уступили место глубокому сожалению (см.: [19]), тогда как разочарование Хайдеггера, несмотря на уход с поста ректора, — вопрос открытый (см.: [10]). И тот, и другой, добившись на заре национал-социалистического господства высокого положения в своей профессиональной среде, лелеяли планы по ее коренному переустройству: Бенн мечтал реформировать Прусскую академию искусств, Хайдеггер ратовал за упразднение традиционной формы университета и его полное обновление — но планы эти провалились. После войны обоим ввиду поддержки фашистского режи-

ма было запрещено публиковаться. В случае Бенна этот запрет стал лишь продолжением наложенных на него еще нацистами ограничений. В творчестве обоих прослеживается резкий контраст между ранними и поздними философскими или поэтическими опытами, что заставляет исследователей говорить о намеренном «повороте». Однако он не был связан с политическими переменами: и тот, и другой продолжали придерживаться консервативных взглядов, разве что избегали излишней публичности, ведя довольно замкнутое существование, что не помешало им еще при жизни стать культовыми фигурами не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами. Да и в мировоззренческом плане Бенн и Хайдеггер схожи: оба влюблены в античную Грецию, оба — враги Просвещения с его дифирамбами человеческому разуму, оба — противники идеи гуманизма и набирающей силу технической цивилизации.

Идея свести поэта с мыслителем не раз посещала их современников, а в кругу общих знакомых стала едва ли не навязчивой. В числе наиболее предприимчивых организаторов предполагаемой встречи стоит назвать литературного критика и театрального деятеля Эгона Вьетту, страстного почитателя как хайдеггеровской философии, так и стихов Бенна, и профессора Штроомана, главного врача престижного санатория, где Хайдеггер впервые после войны начал выступать с докладами и обрел благодарную аудиторию[1]. Для Вьетты, который вел переписку с поэтом еще с 1930-х гг., не было сомнений, что Бенн и Хайдеггер говорят об одном, образуя «единый фронт» немецкой культуры, а потому их знакомство — судьбоносная веха в истории Германии. В своих статьях, посвященных лирике Бенна, Вьетта трактует его поэзию, всецело следуя не только духу, но и букве хайдеггеровских текстов, так что создается впечатление, будто эпохальная встреча для автора уже состоялась. Штрооман, устроив в Бюлерхёэ очередные чтения Хайдеггера, слал Бенну одно за другим письма с просьбой приехать. «Не обижайтесь на многочисленные приглашения Штроомана… Это не навязчивость, а сокровенная мечта романтика о звездном часе человечества (ко-

1 То, что происходило в стенах лечебницы, имеет своим прообразом романтическую атмосферу санатория «Берггоф» из «Волшебной горы» Томаса Манна. Не исключено, что и Хайдеггер мыслил свою миссию как врачевательную, просвещая жаждущих прежде всего духовного исцеления пациентов. Ареол, которым Томас Манн сумел окружить болезнь, сделав ее состоянием особой чувствительности к предельным вопросам, объединял как организатора чтений, так и самого лектора, не говоря уже о высокородной публике.

торого не существует): встреча Хайдеггер–Бенн» [15, S. 149], — уговаривает поэта его давний корреспондент Фридрих Вильгельм Эльце, которому Бенн привык поверять все свои заботы и тревоги.

С конца 1940-х гг. «сердечные приветы» и «наилучшие пожелания» циркулировали между Берлином, откуда Бенн практически не отлучался, и Фрайбургом, где обретался Хайдеггер, регулярно — однако всегда только через третьих лиц. После того как в 1948 г. в Швейцарии увидел свет первый послевоенный сборник Бенна «Статические стихи», репрезентирующий совсем другого поэта, далекого от закрепившегося за ним со времен «Морга» (1912) образа декадентствующего нигилиста[2], Хайдеггер внимательно следит за каждой появляющейся публикацией немецкого лирика. Он просит своего знакомого книготорговца Фрица Вернера сообщать ему обо всем, что выходит из-под пера Бенна. В разговорах с разными людьми, в частности, с Вьеттой или с Хансом Пешке, издателем литературного журнала «Меркур», Хайдеггер высказывается о творчестве Бенна в превосходных выражениях. Многие из этих похвал доходят и до самого поэта, что ему чрезвычайно приятно слышать. «Получил письмо от Вьетты с сообщением из уст Хайдеггера о томе стихов, который Вы были столь любезны ему дать (имеется в виду сборник Бенна «Пьяный поток» (1949), который Эльце некоторое время назад послал мыслителю. — *О.К., Е.К.*), — пишет он своему другу. — На удивление прекрасные и тронувшие меня слова» (письмо к Эльце от 6.01.1950) [15, S. 234].

Бенн, по большей части безразличный к тому, что происходит в интеллектуальном мире, со своей стороны, тоже интересуется Хайдеггером. Он ставит его в один ряд с такими корифеями, как Ницше и Шпенглер, чей авторитет для поэта на протяжении всей жизни сохранял абсолютную бесспорность. Комментируя незадолго перед тем опубликованные в Берне под одной обложкой тексты Хайдеггера «Учение Платона об истине» и «Письмо о гуманизме» (1947), Бенн комплиментарно отзывается о философе: «...я читал его новую книжицу — без сомнения, он (Хайдеггер. — *О.К., Е.К.*) возвышается надо всем — над всеми, кто профессионально думает, учит, преподает, ни Ясперс, ни Шпрангер даже близко не стояли» (письмо к Эль-

2 Хотя Бенн уже с начала 1920-х гг. изменил своей прежней манере эпатажной чувственности и стал тяготеть к ясности и чистоте классического стихосложения, в нем еще долго не желали видеть никого, кроме яркого представителя экспрессионизма.

це от 6.06.1949) [15, S. 101–102]. В то же время восторги Бенна не мешают ему сохранять критическую дистанцию по отношению к идеям мыслителя, которые сознательно подаются их автором как новаторские, революционные, решительно порывающие с традицией:

> Должен Вам признаться, иногда я думаю, что у Х. речь идет о давно уже известных вещах, старейших накоплениях философии, которые он всего лишь по-новому «толкует», причем не без зазнайства. И вот вокруг этого он и пляшет! Ничего хорошего! (письмо к Эльце от 28.10.1949) [15, S. 188].

Однако, когда до Бенна доходят слухи, что он якобы не до конца понял глубину хайдеггеровских прозрений и в лучшем случае стоит на пороге обретения онтологической истины, лирик возмущен подобными предположениями на его счет (см.: [15, S. 116, 428]).

Безусловно, Бенн не входил в число адептов хайдеггеровского творчества, которые на лету ловили каждое слово философа и принимались рассуждать исключительно в изобретенных им категориях, каковые Адорно остроумно назвал «жаргоном подлинности». Но причислять его к дилетантам аналитической рефлексии со стороны приверженцев хайдеггерианства было крайне опрометчиво. Даже если не брать в расчет обширный круг чтения классиков западной мысли, уже одни только связи Бенна с видными современными теоретиками могут служить подтверждением его серьезного интеллектуального бэкграунда. Общение со знаменитым филологом Эрнстом Робертом Курциусом, встреча с которым в 1949 г. положила начало их интенсивной переписке, оказалось весьма продуктивным для Бенна: фундаментальный труд Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) вдохновил лирика артикулировать собственное профессиональное кредо[3]. Тот же Адорно, который принадлежал к идейно враждебному лагерю и акцентировал весьма неудобный для Бенна травматический опыт Германии, случайно познакомившись с поэтом в 1954 г. на

3 Бенну импонировали убеждения Курциуса касательно важности формального принципа при построении художественного текста. Помимо стихотворных посвящений, он упоминает ученого и в своем автобиографическом опусе «Двойная жизнь» (1950): «За последние десятилетия мне попалась только одна работа, в которой литературные произведения большого временного периода исследуются с точки зрения эстетической формы, это книга Э.Р. Курциуса» [2, с. 220].

научном симпозиуме в Бад-Вильдунгене, нашел его крайне интересным собеседником. Бенн тоже почувствовал расположение к Адорно, что впоследствии склонило его согласиться участвовать в радиопередаче, где предполагалось свести двух мэтров в дискуссии на тему «Чистое и ангажированное искусство», которая в итоге так и не состоялась — по обоюдному желанию отложить, но не отменить, эту встречу (см.: [18]).

С мыслителями консервативного круга, как ни странно, отношения у Бенна складывались гораздо менее гладко. С одной стороны, он искал в сочинениях таких философов, как Юлиус Эвола, Карл Шмитт, Эрнст Юнгер, Арнольд Гелен, метафизическую опору собственным представлениям, с другой — ни одна из известных ему концептуальных систем не могла удовлетворить его духовные запросы. Так, поначалу Бенн был очень воодушевлен эзотерическими опусами Эволы и даже написал рецензию к немецкому изданию его работы «Восстание против современного мира» (1934). Однако, несмотря на свою завороженность культурфилософскими проектами Эволы, ударяющегося в мифопоэтические фантазии о развитии и гибели цивилизаций, об аристократической власти духа, о древности и чистоте арийской расы, Бенн интуитивно ощущает опасность идей, изложенных в декларативном труде итальянца «Языческий империализм» (1928), и постепенно отдаляется не только от автора, прекращая с ним всяческую переписку, но и от политического режима, реализующего подобные фантазии в Германии[4].

Если от общения с Эволой сохранилось лишь одно-единственное письмо 1955 г., в котором тот предлагает возобновить довоенные связи (скорее всего, оно так и осталось без ответа), эпистолярные контакты Бенна с Юнгером доступны в гораздо большем объеме. Другое дело, что их обмен посланиями носит по большей части церемониальный характер и не проливает свет на природу этих взаимоотношений[5]. Известно, что еще молодым человеком Юнгер — под впечатлением от прозы Бенна о мрачных буднях врача Рённа (новеллы, составившие цикл «Мозги», 1916) — написал ему восторженное письмо, надеясь на ответную реакцию, которой не по-

4 О том, как менялось восприятие Бенном теорий Эволы, см. обстоятельный отчет Юргена Шрёдера, опирающийся на анализ текстов: [21, S. 164–170].

5 См. остроумное послесловие издателя переписки Хольгера Хофа в книге: [12, S. 139–150].

следовало. Вторую попытку завязать знакомство он предпринял тридцать лет спустя, уже в статусе маститого автора, послав Бенну свой роман «Гелиополь» (1949) с длинным посвящением и выражением признательности. Личная встреча (первая и последняя) состоялась в 1952 г., однако со стороны поэта это было не более чем проявлением вежливости. И хотя Бенн прямо не выказывал своих сомнений насчет образа жизни и воинственной позиции Юнгера, его настороженность, и даже неприятие, проскальзывает не только в доверительных беседах с Эльце. Стихотворение «Идеальное существование?», поводом для которого послужила почтовая карточка от Юнгера («На антибской открытке, / Полученной мною сегодня, / Средиземноморский замок, / Воистину фантастическое зрелище: / Юг, море, снег, горный склон...» [4, с. 367]), показывает, в сколь разных мирах обретались мыслитель — вечный искатель приключений, и поэт, с каждым годом все больше погружавшийся в свою «внутреннюю эмиграцию». В известном пятистишии «Эрнсту Юнгеру» также звучит желание отмежеваться, хотя оно и затмевается совершенством поэтической формы:

Нас называют воедино.
В душе чужие мы с тобой,
Но делим поровну — године,
Раденья, раны и руины
Того, что мнит себя судьбой [9, с. 481].

Бенн испытывал раздражение из-за того, что его имя из года в год упоминалось журналистами через запятую с именем Юнгера: его не только не прельщала жизненная философия человека, с которым его так откровенно отождествляли, но и сердило содержание сочинений, а равно и манера, в которой оно подавалось. Чтение юнгеровских «Излучений» вызвало у поэта настоящий приступ гнева:

> ...катастрофично! Рыхло, чванливо, претенциозно и без всякого стиля. По языку — сомнительно, по характеру — ничтожно. Иногда приближается к какому-то знанию, иногда — к некоторой глубине, но никаких прорывов, стройности, огня (письмо к Эльце от 7.01.1948) [14, S. 288].

На этом фоне сдержанность, с которой Бенн оценивает Хайдеггера, кажется едва ли не похвалой: «...я не имею ничего против сопоставления с Хайдеггером, для меня это честь — в отличие от аналогий с Ю.» (письмо к Эльце от 19.10.1949) [15, S. 184]. Однако бахвальство и самовлюбленность, которые столь резко осуждает Бенн в Юнгере, в какой-то мере присущи и фрайбургскому философу, ничуть не сомневавшемуся в собственном превосходстве над современниками и адресовавшему свои бытийно-исторические прозрения потомкам. Если не предметно, то по крайней мере «на слух» Бенн с его обостренным поэтическим чутьем уловил претенциозные интонации в хайдеггеровских речах. «Разъяснения к поэзии Гёльдерлина» (1936), которые спровоцировали в Германии всплеск небывалого интереса к почти забытому романтику, не привели поэта в восторг, а, скорее, породили в нем скепсис — может быть, именно потому, что вопросы, затрагиваемые Хайдеггером в данном случае, непосредственно вторгались в зону профессиональной компетенции Бенна. В стихотворении «Досадно» (1953), построенном в виде монотонного перечисления удручающих событий повседневности, незначительность которых становится очевидной в преддверии надвигающейся смерти, лирический герой сетует и на то, что не владеет навыком риторических уловок. Констатируя эту свою несостоятельность: плохо, мол, «когда новую мысль / не запакуешь в гельдерлиновский стих, / по примеру профессоров» [3, с. 203], — Бенн явно намекает на Хайдеггера. Стало быть, глубокомысленные заявления философа о поэзии воспринимаются им всего лишь как упражнения в стиле, причем не самые честные.

Когда в мае 1952 г. поэт прочитал в журнале «Меркур» недавно транслировавшийся по радио доклад Хайдеггера «Что зовется мышлением?», где обыгрывается гельдерлиновская строка «Мы знак, без значенья», он отозвался о нем так: «...много шума из ничего, в котором интерес представляет лишь подчеркивание и отсылание к этому самому ничто» (письмо к Эльце от 7.07.1952) [16, S. 136]. Набирающая силу популярность хайдеггеровской философии расценивается Бенном как модное поветрие. Абстрактные категории с предельно доверительными наименованиями: заброшенность, экзистенциальный ужас, скука, забота, тревога, вина, конечность оказались тогда крайне созвучными умонастроениям послевоенной Германии. Правда, по мнению Бенна, понятийный словарь фундаментальной онтологии нарочито усугублял повсеместное ощущение

безвыходности, делая его приемлемым и даже эстетически комфортным. В опубликованном только post mortem стихотворении «Малое культурное обозрение» Бенн иронически описывает состояние своей эпохи, в котором разговоры о бесприютности человека на земле перемежаются стремлением взять от жизни всё что можно:

А если уж говорить о страхе перед жизнью:
Угорь на завтрак,
Вечером океан, безграничность,
Ночью ощущение покинутости —
зато как славно засыпается!
Обороняться Европе более не угодно:
Ей хочется страха, ей хочется покинутости [5, с. 483][6].

Выпады против Хайдеггера встречаются не только в стихах и письмах Бенна. В эссе «Старость как проблема художника» (1953), где поэт, оглядываясь на прожитый век, поднимает проблемы человеческой бренности и собственного предназначения, он, хотя и мимоходом, но совершенно недвусмысленно высказывается о теории искусства Хайдеггера, которая впервые была изложена в трактате «Исток художественного творения» (1936). В своей работе Хайдеггер с радикальной прямолинейностью пытался опровергнуть общепринятые толкования произведения искусства, настаивая на том, что оно — место явленности истины, а не красоты. Последняя не отрицается, но получает подчинительное значение, препоручая свою феноменальность в распоряжение незримого бытия: «*Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость*» [11, с. 87]. Полотно Ван Гога «Башмаки», приводимое Хайдеггером в пример, мыслится как особый топос, в котором не просто изображаются конкретные предметы, а обнаруживает себя исходная сущность всех вещей, их бытийное начало:

Что же совершается здесь? Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, чт*о* поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия... В творе-

6 Бенн в этом отрывке намеренно использует хайдеггеровский неологизм «заброшенность» (Geworfenheit).

нии, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины [11, с. 69].

Исходя из предложенной интерпретации имплицитной задачей художника становится порождение истины, при этом автор парадоксальным образом лишается своих демиургических функций, превращаясь в своеобразный инструмент мистического действа, разыгрываемого самим бытием.

> Совсем не требуется, чтобы созданное свидетельствовало о великом достижении большого мастера и чтобы в результате этого сам мастер поднялся в глазах общества. Совсем не нужно, чтобы стало известно: N. N. fecit*, но в творении должно удерживаться в просторах разверстого самое простое: factum est**, именно то, что здесь свершилась несокрытость и что совершившееся еще только совершается... [11, с. 96].

Не обольщаясь оригинальностью подобного подхода, не подпадая под обаяние переизобретенного Хайдеггером языка, не поддаваясь суггестивной силе его провокаций, Бенн адресует автору вопрос по существу:

> ...когда большой философ пишет, что искусство есть «вхождение истины в творение» — что это опять-таки за истина? Истина из эскизов и набросков, из ручного производства, или истина скорее лишь упоминается, чтобы представить заглавные буквы философии, поскольку в искусстве речь об истине не идет, речь идет о выражении [8, с. 443].

Когда дело касается творчества, Бенн опирается на собственный опыт и потому судит не отвлеченно, а вполне определенно. Для него создание стихов — это прежде всего работа с формой, изматывающий, кропотливый поиск единственно необходимого слова. Он знает, что только путем бесконечного перебирания вариантов может появиться абсолютное стихотворение, чье совершенство не имеет ничего общего со «спором мира и земли» (как аттестует истину Хайдеггер). Важна лишь артикуляция, мелодика речи, конструкция фразы. Тонкость и точность выражения — идеал,

* Такой-то сделал (лат.)

** Сделано (лат.).

к которому поэт способен приблизиться всего несколько раз за свою многолетнюю практику[7]. Учитывая столь строгие критерии, предъявляемые в первую очередь к себе, не покажется странным, что умозрительные рассуждения о бытии, «просвечивающем» в произведении искусства, привели Бенна в ярость:

> Онтология — где это самое бытие, кроме как на моих картинах, и что там все время с вещами? Вещи возникают потому, что их признают, то есть формулируют, пишут на холсте, а если их не признают, они исчезают в небытии, лишенные сущностного начала. Эти мыслители с их основанием бытия, невидимым никому, лишенным формы и очертаний, сплошь трактаты, сплошь трактатчики <...>. Никто ничего не завершает, не доводит до конца, я должен сам изготавливать свои вещи [8, с. 439].

Полная идентификация себя с художником, о котором говорится в тексте Хайдеггера, позволяет Бенну возражать философу не извне — в качестве случайного читателя, а словно бы изнутри — из глубины затрагиваемой проблемы. Причем именно эмоциональность — лучшее свидетельство тому, что Бенн отлично понял мысль Хайдеггера. Понял и не согласился с ней.

Вероятно, причины размежевания кроются в том, что за несколько лет до статьи о старости Бенн имел случай представить авторскую концепцию поэтического искусства[8]. Оттого его сокрушительную критику можно считать тоже в некотором роде философским ответом Хайдеггеру. В своем самом знаменитом докладе «Проблемы лирики» (1951) Бенн выдвинул теорию, которая, несмотря на близость хайдеггеровскому терминологическому аппарату, тем не менее содержит ряд принципиальных отличий. В частности, ключевое для философа понятие «бытие» поэт использует скорее

7 «...ни один, даже величайший, лирик нашего времени не оставит после себя больше шести-восьми совершенных стихотворений; остальные могут представлять интерес с точки зрения биографии автора или его внутреннего развития, но самодостаточных, излучающих непреходящий свет и очарование — таких мало: и ради этих шести стихотворений — от тридцати до пятидесяти лет аскезы, страданий, борьбы» [7, с. 394].

8 По мнению Бенна, одной из существенных черт новейшей поэзии является саморефлексия художника: «Современный лирик (помимо произведений) создает собственную философию композиции и творческую систему» [7, с. 387].

прикладным образом, чтобы объяснить свою основополагающую мысль о приоритете формы в произведении искусства.

> ...форма — это и есть стихотворение. Мы можем сказать о стихотворении, что его содержанием служат печаль, страх, убеждения, которые есть у каждого, но все это — общечеловеческое достояние, общечеловеческий капитал, более или менее сублимированный в словах; лирика возникает только тогда, когда всему этому придана форма, которая делает содержание самодостаточным, поднимает его, придает ему с помощью слов очарование. Изолированная форма, форма как таковая — вообще не существует. Форма — это бытие, это экзистенциальная задача художника, его цель [7, с. 395].

Создание формы, которая в онтологическом плане бесконечно превышает какое бы то ни было содержание, поскольку выводит его из режима еще-не-сущего и впервые утверждает в существовании, приравнивается Бенном к индивидуальному жизненному проекту, по своей метафизической мощи не уступающему «подлинной фактичности Dasein». Труд художника, который «должен сам изготавливать свои вещи», получает в версии Бенна значение поистине философского вопрошания, когда вопрошающий ставит себя под вопрос, с тем чтобы в конечном итоге в очертаниях поэтической формы обрести собственные границы.

> Я бы сказал, что за каждым стихотворением в очень сильной степени ощущается присутствие автора, его сущность, его бытие, его внутренние обстоятельства, таким образом в стихотворение входят и «темы» и «содержание»... А в целом я считаю, что у лирики нет никакого другого «предмета», кроме самого лирика [7, с. 396–397].

Если акцентирование языковой формы роднит идеи Бенна с более поздними структуралистскими теориями, то в отношении фигуры автора речь здесь идет скорее не о смерти субъекта, а о его рождении. Проблематичность лирического Я связана для Бенна (как и для Ролана Барта) с недоосуществленностью, которую и призвано восполнить появление стихотворения.

> Лирическое «я» — это разорванное «я», в пробоинах и разрывах, «я»-решетка, гонимое, обреченное на печаль. Но оно постоянно ждет своего часа, когда в мгновение ока оно встрепенется, ждет своего «южного ветра», волнения, порыва, чтобы нарушить привычные связи, вырваться с обыденной действительности на свободу, которая и создаст стихотворение — из слов [7, с. 398].

Сами стихи, согласно Бенну, который с примерной честностью пытается воспроизвести в своем докладе полный цикл творческого процесса, возникают как результат сверхчеловеческого напряжения между двумя полюсами, одним из которых выступает индивидуальное сознание, а другим — язык. Почти предугадывая бартовские интуиции, Бенн характеризует вербальный универсум как «язык с тысячелетней историей, со словами, на которых поэты прошлого оставили свой след, свою чеканку, который окрасили своими эмоциями, своими смыслами» [7, с. 402]. Противопоставление себя этому языку, в равной мере родному и чужому, мобилизует лирическое Я на сражение со столь явно превосходящими силами противника, с корпусом всей возможной речи. И хотя участь лирика, по-видимому, предрешена, его усилия, заведомо обреченные на поражение, иногда венчает «чудо, маленькая строфа из четырех строчек» [7, с. 402], или, если воспользоваться другой метафорой Бенна, в его руках вдруг оказывается

> нить Ариадны, которая выведет его из этого биполярного напряжения, выведет с абсолютной безошибочностью, потому что — и это главная загадка — стихотворение готово, прежде чем его начали писать, просто автор пока не знает точного текста. Законченное же стихотворение может звучать только так, как звучит, и никак иначе [7, с. 394].

Присутствие готового произведения в нерасчлененной массе языка тоже напоминает новаторские идеи структуралистской школы. Однако Бенна интересует, как аккумулируемая языком сила оживает в определенной конструкции предложения, а не то, что она может быть использована в идеологических целях. Отсюда его одержимость проблемой выражения, строением фразы, экспрессией формы: «Стиль выше истины, он несет в себе доказательство существования» [2, с. 229]. Верный своему духовному учи-

телю Ницше, поэт готов оправдать бытие только как эстетический феномен. Способ говорения у него незаметно перетекает в способ экзистирования: нет жизни вне искусства, а соответственно, бытия — вне его конкретного выражения, идет ли речь о картине Ван Гога или о стихотворении Штефана Георге. В чем Бенн с Хайдеггером солидарен, так это в убежденности, что только поэзии по силам спасти мир от бесконечного падения в пропасть. Другое дело, что Хайдеггер проповедует возвращение к утраченному в древности истоку, к архаическому сплаву поэзии и философии, тогда как Бенн не склонен умалять настоящее. Новаторство и экспериментирование в области языка приветствуется им в качестве еще одной реализованной возможности речи, а стало быть, еще одного способа экзистенциального сопротивления ничто:

> Артистизм — это попытка искусства в условиях общего кризиса содержания ощутить себя самое как содержание и из этого ощущения создать новый стиль, это попытка выдвинуть в противовес всеобщему нигилизму новую трансцендентальную ценность: творческую страсть [7, с. 390].

Тот пафос, которым Бенна вооружил Ницше, а именно предпочтение выражения содержанию, «пренебрежение субстанцией в пользу экспрессии» [6, с. 382], показался Хайдеггеру избыточным. После своих лекционных курсов о Ницше, претендующих на окончательную переориентацию западного мышления в сторону преодоления метафизики, философ не задумываясь отверг интерпретацию поэта как поверхностную и малосостоятельную. «Кстати, Бенн начинает меня разочаровывать» (письмо от 2.10.1951) [1, с. 135], — мимоходом роняет он в послании к Ханне Арендт, имея в виду не только речь, приуроченную к годовщине смерти Ницше, но и итоговый доклад «Проблемы лирики», прозвучавший по радио в 1951 г. Хотя творчество Бенна Хайдеггер оценивал чрезвычайно высоко[9], он не принимал всерьез его теоретических построений, причем не важно, касались ли таковые вторжения поэтической мысли на территорию философии или же обращались к собственным идейным основаниям. В беседе с Ген-

9 Отвечая на опросник издателя Нидермайера, Хайдеггер отметил стихотворение Бенна «На мосту» (1934) в числе трех самых выдающихся, на его взгляд, поэтических опытов XX в. (наряду с «Тайной мира» Гофмансталя и «Испанской трилогией» Рильке), см.: [13, S. 217].

рихом Вигандом Петцетом, литературоведом и преданнейшим учеником, Хайдеггер назвал «Проблемы лирики» работой, «плохо написанной», и вообще — сомнительной (см.: [17, S. 209]).

Несправедливость этого отзыва, вероятно, объясняется тем, что изложенное поэтом существо своего ремесла в корне отличается от хайдеггеровского в*и*дения (почти оскорбительно не беря его в расчет). Когда философ объявляет поэзию особой формой искусства, возвышающейся над остальными, потому что от нее они заимствуют сам способ своего poiesis'а, он ни на йоту не отступается от изложенной им в «Истоке художественного творения» трактовки произведения как обнаружения истины бытия. И все последующее выдвижение языка на передний план также вписано в бытийную парадигму его учения, где слову отводится почетная, но второстепенная роль — быть вместилищем вещей в их «изначальной», «подлинной» сути. Бенн же отвергает хайдеггеровский метод обожествления логоса за счет причастности к бытию. Для него стихотворение — не просто «голос бытия», а самостоятельное, автономное существование, «жизнь для себя».

Дитер Томэ в обстоятельном труде «Время самости и время после», представляющем собой текстологический анализ работ Хайдеггера, тоже обращает внимание на его принципиальное разномыслие с Бенном касательно вопроса места и предназначения поэзии. По мнению Томэ, острая реакция философа на программный доклад Бенна («Это попахивает заносчивостью в отношении вещей» [20, S. 157] — таков был его приговор) продиктована обидой на то, что «в действительности Бенн в своей лирике не следовал девизу Хайдеггера — позволить “затронуть себя мироучреждающей сущности вещи” и таким образом быть “в строгом смысле слова” тем, “кто вещью обусловлен” (Be-Dingte(r)» [22, S. 684][10]. Томэ убежден, что когда поэт, не называя имен, говорит:

> Мне всегда было необычайно интересно наблюдать, как ученые специалисты, даже и глубокие философы, неожиданно натыкались на свободное слово, к которому нельзя применить никаких тирад, систем или исторически обусловленных наблюдений, никаких комментариев, только — образ. Что тут начиналось! Полный провал! [2, с. 227], —

10 Хайдеггеровские цитаты, используемые Томэ, взяты из доклада «Вещь» (1950).

он подразумевает лично Хайдеггера. Основной упрек, который Бенн бросает философу, заключается в неспособности экзистенциально со-ответствовать «свободному слову» — как в плане его рецепции (если дело касается поэзии), так и в смысле умения с ним обращаться (если речь идет о философии)[11].

Стремление Хайдеггера придать языку статус онтологического пространства, в котором вещи являют себя в свете истины, исходило из лучших побуждений и, как следствие, породило большое количество лингвистически ориентированных философских проектов. Однако слово в учении Хайдеггера оказывается подначальным вещи, которую оно призвано вывести в ином, отличном от повседневного, ракурсе «подлинно сущего». Для Бенна же реальность, мир, наполненный вещами, есть нечто противоположное поэтической речи, устремленной к трансценденции. Поэтому любые попытки зафиксировать «свободное слово» в бытии посягают прежде всего на его свободу. «Лирика — либо запредельна, либо ее вообще нет. Таково ее существо» [7, с. 394].

Список литературы

1 *Арендт Х., Хайдеггер М.* Письма 1925–1975 и другие свидетельства / пер. с нем. А.Б. Григорьева. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2015. 456 с.

2 *Бенн Г.* Двойная жизнь / пер. с нем. И. Болычева // *Бенн Г.* Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / сост. И. Болычева, В. Вебера. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Летний сад, 2015. С. 162–239.

3 *Бенн Г.* Досадно / пер. с нем. В. Микушевича // *Бенн Г.* Перед концом света / сост., вступ. статья и комментарии В. Б. Микушевича. СПб.: Владимир Даль, 2008. С. 202–203.

4 *Бенн Г.* Идеальное существование? / пер. с нем. В. Топорова // *Бенн Г.* Собрание стихотворений / сост., предисл., примеч. и пер. с нем. В. Топорова. СПб.: Евразия, 1997. С. 367–369.

5 *Бенн Г.* Малое культурное обозрение / пер. с нем. В. Топорова // *Бенн Г.* Собрание стихотворений / сост., предисл., примеч. и пер. с нем. В. Топорова. СПб.: Евразия, 1997. С. 482–485.

11 «Стоило бы подвергнуть отдельному исследованию то, в какой мере хайдеггеровский отказ от “свободного слова” (в понимании Бенна) ведет к тому, что его язык, сколь бы поэтичным он ни был, остается таким оцепенелым и тяжеловесным» [22, S. 685].

6 *Бенн Г.* Ницше 50 лет спустя / пер. с нем. Е. Фетисова // *Бенн Г.* Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / сост. И. Болычева, В. Вебера. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Летний сад, 2015. С. 377–385.

7 *Бенн Г.* Проблемы лирики / пер. с нем. И. Болычева // *Бенн Г.* Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / сост. И. Болычева, В. Вебера. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Летний сад, 2015. С. 386–411.

8 *Бенн Г.* Старость как проблема художника / пер. с нем. А. Белобратова // *Бенн Г.* Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / сост. И. Болычева, В. Вебера. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Летний сад, 2015. С. 424–445.

9 *Бенн Г.* Эрнсту Юнгеру // *Бенн Г.* Собрание стихотворений / сост., предисл., примеч. и пер. с нем. В. Топорова. СПб.: Евразия, 1997. С. 480–481.

10 *Томэ Д.* Был ли Хайдеггер антисемитом? О «Черных тетрадях» и нынешнем положении критики Хайдеггера / пер. с нем. Д. Хамис // Логос. 2018. Т. 28, №3. С. 121–148.

11 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 47–132.

12 *Benn G, Jünger E.* Briefwechsel 1949–1956 / hrsg. von H. Hof. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. 154 S.

13 *Benn G.* Briefe. Band 8: Briefe an den Limes Verlag. 1948–1958 / hrsg. und kommentiert von M. V. Schlüter und H. Hof. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. 271 S.

14 *Benn G., Oelze F. W.* Briefwechsel 1932–1956. Band 2: 1942–1948 / hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von St. Kraft. Göttingen: Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 573 S.

15 *Benn G., Oelze F. W.* Briefwechsel 1932–1956. Band 3: 1949–1950 / hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von H. Hof. Göttingen: Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 561 S.

16 *Benn G., Oelze F. W.* Briefwechsel 1932–1956. Band 4: 1951–1956 / hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von H. Hof. Göttingen: Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 631 S.

17 *Blenskens H.-J.* Gottfried Benn und Martin Heidegger. Respekt und kritischer Bezug // Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Bd. 4, 2014/2015 / hrsg. von J. Dyck, H. Korte, N.J. Schmidt. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. S. 195–210.

18 *Bürger J.* «Kluger Mann, witziger Mann». Drei Briefe von Gottfried Benn und Theodor W. Adorno // Zeitschrift für Ideengeschichte. 2012. Heft VI/3. S. 101–108.

19 *Kraft St.* Benn, Oelze und das Dritte Reich. Zum Oelzebriefwechsel in Nationalsozialismus // Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Bd. 4, 2014/2015 / hrsg. von J. Dyck, H. Korte, N. J. Schmidt. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. S. 11–32.

20 *Petzet H.W.* Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976. Frankfurt a.M.: Societaets-Verlag, 1983. 253 S.

21 *Schröder J.* Gottfried Benn: Poesie und Sozialisation. Stuttgart, Berlin, Köln, Meinz: Kohlhammer, 1978. 220 S.
22 *Thomä D.* Die Zeit des Selbst und die Zeit danach: zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910–1976. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990. 964 S.

References

1 Arendt Kh., Khaidegger M. *Pis'ma 1925–1975 i drugie svidetel'stva* [The letters of the 1925–1975 and other evidence], transl. from German by A. B. Grigoriev. Moscow, Izd-vo Instituta Gaidara Publ., 2015. 456 p. (In Russ.)
2 Benn G. Dvoinaia zhizn' [Double life], transl. from German by I. Bolychev. *Benn G. Dvoinaia zhizn'. Proza. Esse. Izbrannye stikhi* [Double life. Prose. Essays. Selected Poems], ed. by I. Bolychev, V. Veber. Moscow, Letnii sad Publ., 2015, pp. 162–239. (In Russ.)
3 Benn G. Dosadno [Annoying], transl. from German by V. Mikushevich. *Benn G. Pered kontsom sveta* [Before the end of the world], ed. by V. B. Mikushevich. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2008, pp. 202–203. (In Russ.)
4 Benn G. Ideal'noe sushchestvovanie? [A perfect existence], transl. from German by V. Toporov. *Benn G. Sobranie stikhotvorenii* [Collection of poems], ed. by V. Toporov. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1997, pp. 367–369. (In Russ.)
5 Benn G. Maloe kul'turnoe obozrenie [Small culture review], transl. from German by V. Toporov. *Benn G. Sobranie stikhotvorenii* [Collection of poems], ed. by V. Toporov. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1997, pp. 482–485. (In Russ.)
6 Benn G. Nitsshe 50 let spustia [Nietzsche after fifty jears], transl. from German by E. Fetisov. *Benn G. Dvoinaia zhizn'. Proza. Esse. Izbrannye stikhi* [Double life. Prose. Essays. Selected Poems], ed. by I. Bolychev, V. Veber. Moscow, Letnii sad Publ., 2015, pp. 377–385. (In Russ.)
7 Benn G. Problemy liriki [Problems of lyrical poetry], transl. from German by I. Bolychev. *Benn G. Dvoinaia zhizn'. Proza. Esse. Izbrannye stikhi* [Double life. Prose. Essays. Selected Poems], ed. by I. Bolychev, V. Veber. Moscow, Letnii sad Publ., 2015, pp. 386–411. (In Russ.)
8 Benn G. Starost' kak problema khudozhnika [Old age as the problem of the artist], transl. from German by A. Belobratov. *Benn G. Dvoinaia zhizn'. Proza. Esse. Izbrannye stikhi* [Double life. Prose. Essays. Selected poems], ed. by I. Bolychev, V. Veber. Moscow, Letnii sad Publ., 2015, pp. 424–445. (In Russ.)
9 Benn G. Ernstu Iungeru [To Ernst Junger], transl. from German by V. Toporov. *Benn G. Sobranie stikhotvorenii* [Collection of poems], ed. by V. Toporov. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1997, pp. 480–481. (In Russ.)
10 Tome D. Byl li Khaidegger antisemitom? O "Chernykh tetradiakh" i nyneshnem polozhenii kritiki Khaideggera [Was Heidegger an anti-semite? On the black notebooks

and the current state of Heidegger criticism], transl. from German by D. Khamis. *Logos*, 2018, vol. 28, no 3, pp. 121–148. (In Russ.)

11 Khaidegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniia [The origin of the work of art], transl. from German by A.V. Mikhailov. *Khaidegger M. Raboty i razmyshleniia raznykh let* [Works and reflections of different years]. Moscow, Gnozis Publ., 1993, pp. 47–132. (In Russ.)

12 Benn G., Jünger E. *Briefwechsel 1949–1956*, hrsg. von H. Hof. Stuttgart, Klett-Cotta, 2006. 154 S. (In German)

13 Benn G. *Briefe, Band 8: Briefe an den Limes Verlag. 1948–1958*, hrsg. und kommentiert von M. V. Schlüter und H. Hof. Stuttgart, Klett-Cotta, 2006. 271 S. (In German)

14 Benn G., Oelze F. W. *Briefwechsel 1932–1956, Band 2: 1942–1948*, hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von St. Kraft. Göttingen, Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 573 S. (In German)

15 Benn G., Oelze F. W. *Briefwechsel 1932–1956, Band 3: 1949–1950*, hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von H. Hof. Göttingen, Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 561 S. (In German)

16 Benn G., Oelze F. W. *Briefwechsel 1932–1956, Band 4: 1951–1956*, hrsg. von H. Steinhagen und kommentiert von H. Hof. Göttingen, Klett-Cotta, Wallstein Verlag, 2016. 631 S. (In German)

17 Blenskens H.-J. Gottfried Benn und Martin Heidegger. Respekt und kritischer Bezug. *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne, Bd. 4, 2014/2015*, hrsg. von J. Dyck, H. Korte, N. J. Schmidt. Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, S. 195–210. (In German)

18 Bürger J. “Kluger Mann, witziger Mann”. Drei Briefe von Gottfried Benn und Theodor W. Adorno. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 2012, Heft VI/3, S. 101–108. (In German)

19 Kraft St. Benn, Oelze und das Dritte Reich. Zum Oelzebriefwechsel in Nationalsozialismus, *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne, Bd. 4, 2014/2015*, hrsg. von J. Dyck, H. Korte, N.J. Schmidt. Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, S. 11–32. (In German)

20 Petzet H.W. *Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976*. Frankfurt am Main, Societaets-Verlag, 1983. 253 S. (In German)

21 Schröder J. *Gottfried Benn: Poesie und Sozialisation*. Stuttgart, Berlin, Köln, Meinz, Kohlhammer, 1978. 220 S. (In German)

22 Thomä D. *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach: zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910–1976*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. 964 S. (In German)

УДК 821.14
ББК 83.3(0) 4

ЛИТУРГИЯ МИРА: КОНСТАНТИНОПОЛЬ vs БЛИЖНИЙ ВОСТОК

 А.Ю. Никифорова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия;
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 18 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-50-71

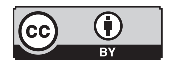
Аннотация: До недавних пор была известна единственная, константинопольская, версия чина освящения мира, дошедшая с VIII в. (Barb.gr. 336) до наших дней без существенных изменений. В 1975 г. на Синае нашли греческий свиток 1156 г., *Sin. gr. NE / E 55 + E sine numero*, с архиерейской «литургией мира» из Египта, как она совершалась при патриархе Александрийском Софронии III (ок. 1137/9–1171 гг.). Свиток содержит альтернативный константинопольскому, восточный, чин, бывший с момента своего появления на рубеже VI в. и, по крайней мере, вплоть до конца XII столетия, основным в Антиохии, Иерусалиме, Александрии, что подтверждает его наличие в греческих источниках с христианского Востока, в сирийской и коптской редакциях. В отличие от простейшего последования Константинополя, церемония, описанная в новонайденном свитке, — высоко торжественная и сопровождается перформативными элементами. В статье текст ближневосточного чина освящения мира впервые в отечественном литературоведении вводится в научный оборот. Причина его своеобразия и несхожести с константинопольским объясняется существованием на Востоке особого сакрального взгляда на миро, укорененного в дохристианской и ветхозаветной культурах, что и привело к разработке богословия мира и созданию высоко торжественной «литургии мира».

Ключевые слова: византийская литература, гимнография, литургические свитки, чин освящения мира, патриарх Александрийский Софроний III.

Информация об авторе: Александра Юрьевна Никифорова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, Лихов пер., д. 6, стр. 1, 127051 г. Москва, Россия.

E-mail: sashunja@yandex.ru

Для цитирования: *Никифорова А.Ю.* Литургия мира: Константинополь vs Ближний Восток // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 50–71. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-50-71



MYRON LITURGY: CONSTANTINOPLE VS NEAR EAST

© 2019. A.Yu. Nikiforova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; St. Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia
Received: February 18, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: In this article, the author discusses the Greek Melkite Pontifical rite of the consecration of chrysm, or the "chrism liturgy," as it was performed in Egypt during the lifetime of Patriarch Sophronios III of Alexandria (ca. 1166–1171), based on the scroll *Sin. gr. NE/E 55* + fragment *E sine numero* (A.D. 1156), discovered in 1975 at St. Catherine's Monastery on Sinai in Egypt. So far only the Constantinopolitan version of this rite has been known, preserved from the 8th c. (Barb. gr. 36) until today without any essential distinctions and used today in the liturgy of the Orthodox Churches. The scroll provides an alternative to the Constantinopolitan rite, and describes a rite that must have been used from the end of the 6th c. until the 12th c. in Antioch, Jerusalem, and Alexandria, and is related to Syriac and Coptic texts. In contrast to the sober Constantinopolitan practice, this rite was a solemn and long-lasting public ceremony, accompanied by the hymn for the Great Entrance and the "Samuel chant" dialogue of epiclesis, performed in turn by the priests and the people. The originality of the Greek Melkite rite can be explained by a unique attitude to a holy chrysm in the Middle East, rooted in ancient and Old Testament traditions, and unknown in Constantinople.

Keywords: Byzantine literature, hymnography, liturgical scrolls, rite of the consecration of myron, patriarch Sophronios the Third of Alexandria.

Information about the author: Alexandra Yu. Nikiforova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; St. Tikhon's Orthodox University, Likhov per. 6, build. 1, 127051 Moscow, Russia.

E-mail: sashunja@yandex.ru

For citation: Nikiforova A.Yu. Myron Liturgy: Constantinople vs Near East. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 50–71. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-50-71

Литургическая письменность и традиции населявших территории Египта греков, приверженцев православного вероучения, сформулированного на Халкидонском Соборе (451 г.), мало изучены[1]. Поэтому важно каждое новое свидетельство о жизни этого регионального культурно-религиозного сообщества. В 1975 г. в монастыре св. Екатерины на Синае был найден свиток *Sin. gr. NE / E 55+ E sine numero* (1156) с александрийской архиерейской «литургией мира»[2]. Ее текст существенно отличался от известного константинопольского чина освящения мира, дошедшего без серьезных изменений с VIII в. (*Barb. gr. 336*) до наших дней. Оба чина отправлялись в великий четверг. Но если краткая константинопольская церемония [1, с. 147–149, 354–357; 5, p. 317–338; 21; 25, p. 290–305] была интерполирована в литургию Василия Великого и состояла из перенесения мира на великом входе на престол и двух молитв, «Господи милости» (греч. Κύριε τοῦ ἐλέους) и «Тебе, Богу всех» (греч. Σοὶ τῷ Θεῷ τῶν ὅλων), читаемых священнослужителем в алтаре, то александрийская представляла собой особое, всенародное празднество, совершаемое между вечерней и литургией.

В статье я анализирую ранее не известный текст из Александрии и его истоки и отвечаю на вопрос, почему на Ближнем Востоке миро освящали иначе, чем в Константинополе.

1 Я благодарю проф. Х. Бракманна за помощь в работе над статьей и о. Иустина, библиотекаря монастыря св. Екатерины на Синае, за предоставление цифровых копий свитка *Sin. gr. NE / E 55*.

2 Находка анонсирована в 2000 г. в Лейдене на VII Конгрессе коптских исследований [6], ее первые публикации появились в 2017 и 2019 гг. [28; 29].

Введение: предыстория чина

К концу IV в. не только предкрещальное помазание, но и младшее, «второе», помазание, следующее за крещением, распространилось в Антиохии и на сирийском Ближнем Востоке[3] (например, оно упомянуто в канонической коллекции «Лаодикейский Собор в Фригии», между 325 и 382, правило 48): «...должно тем, кто крещены, быть помазанными после крещения небесным миром и стать причастниками царства Христова»[4].

Для помазания использовалось парфюмированное оливковое масло (греч. ἔλαιον), называемое также «миро» (греч. μύρον)[5], или «помазание» (греч. χρῖσμα)[6]. По рецепту, открытому Богом Моисею, в состав мира входили оливковое масло, смирна, корица, благовонный тростник, кассия (Исх. 30: 22–25). Ингредиенты могли варьироваться, но масло оставалось неизменной составляющей. Миро, необходимое для крещаемых перед Пасхой [9], изначально благословлялось епископами, крестившими в соборах, а в селах — простыми священниками. Эту практику несанкционированного освящения быстро запретили, как видно из актов Второго собора в Карфагене (390 г., правило 3) [10, p. 13–14][7], и в конце V в. возник особый чин. Его совершал епископ за несколько дней до Пасхи, чтобы миро для крещения успели доставить в регионы. Греческая традиция связывает учреждение чина с именем антиохийского патриарха Петра Кнафея (†488) и его литургическими реформами, о чем сообщает Феодор Чтец (ок. 439–527): «Говорят, что Петр Кнафей изобрел освящать миро в церкви при стечении народа (греч. τὸ μύρον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἐπὶ παντὸς τοῦ λαοῦ ἁγιάζεσθαι) и призывать Святого Духа над водами вечером на Богояв-

3 В *Апостольских Постановлениях* (IV в., кн. III, гл. 16–17) о помазании крещаемого миром говорится как об апостольском обычае. Крещальное миропомазание есть в восточно-христианских, католической, армянской, сирийской, коптской, англиканской, лютеранской Церквах.

4 ... δεῖ τοὺς φωτιζομένους μετὰ τὸ βάπτισμα χρίεσθαι χρίσματι ἐπουρανίῳ καὶ μετόχους εἶναι τῆς βασιλείας τοῦ Χριστοῦ [20, p. 571].

5 Кирилл Иерусалимский († 386) в Третьей мистагогической катехезе «На миро» (3. 2) уже различает «масло» и «миро» [11, p. 124].

6 Миро также используют для помазания церковных зданий, престолов; сосудов и икон (у коптов); через миропомазание принимают переходящих в православие инославных; в Средние века следуя ветхозаветной традиции помазывать царей (1 Цар. 9: 16; 10: 1; 15: 1; 16: 3, 13) и священников (Исх. 28: 37; 40: 13; Лев. 6: 22; Числ. 35: 25) помазывали византийских императоров, армянских и латинских епископов и священников [1, с. 355–358; 19, S. 915–964].

7 “Chrismatis confectio et puellarum consecratio a presbyteris non fiat”.

ление, и поминать Богородицу на каждой молитве, и на каждом синаксисе читать "Верую"» [36, S. 155].

Согласно городской хронике Эдессы, составленной на сирийском языке Иошуа (или Псевдо-Иошуа) Стилитом в 507 г., в этот город традицию освящать миро принес местный епископ Петр (†510). В ней же содержится первое упоминание великого четверга как дня освящения мира[8]. Самое раннее описание чина сохранилось в четвертой главе «Церковной иерархии» Псевдо-Дионисия [31, S. 95][9]. Новонайденный свиток запечатлел именно этот чин в его развитии — как он служился в Египте в XII в.

Литургия мира на Ближнем Востоке

Источники

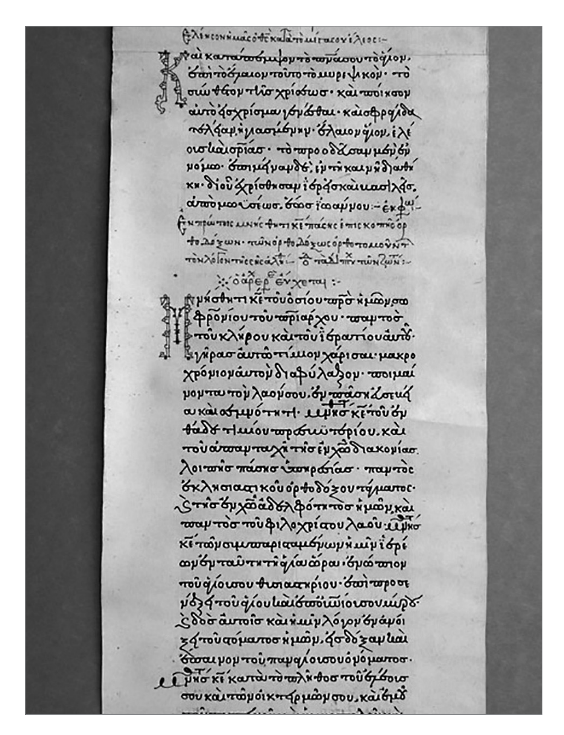
Тексты из Типикона церкви Воскресения в Иерусалиме 1122 г. и Россанского евхология XII в. из Калабрии ранее давали повод предполагать о существовании греческого ближневосточного чина, отличного от константинопольского, но лишь находка александрийского свитка позволила реконструировать чин в полноте, а также выявить еще несколько источников, содержащих его фрагменты.

Sin. gr. NE / E 55 + E sine numero (1156). Литургический греческий свиток, или «кондакион» (греч. κονδάκιον), представлен в двух частях: большом фрагменте, размером ок. 2870–215 мм (далее — *E 55),* и маленьком обрезке (далее — *E s.n.),* с колофоном, идентифицированным Викторией Пантери [29, σ. 46–53; 34, σ. 260, εἰκ. 233 + 109, εἰκ. 237]. Колофон сообщает дату написания свитка, имена заказчика и писца: «Этот кондакион написан по заказу... (и) патриарха великого града Александрии... судии вселенной, кир Софрония <...> 4-ого апреля, 4-ого индикта, в 1156 году. Моли Бога святого, Господа, о Петре, грешном и недостойном священнике александрийском...».

Свиток изготовлен из бумаги. Текст свитка (сохранилось около 2/3) написан с обеих сторон аккуратным литургическим минускулом, колофон — скорописью. Писец использовал темные чернила, для рубрик и ини-

8 «Также он установил обычай освящать воду в ночь перед праздником Богоявления; и он молился над маслом помазания в четверг (на страстной неделе) перед всеми людьми; кроме того, упорядочил другие праздники» [40, p. 23].

9 Впервые упомянут Севером Антиохийским, когда уже был в ссылке (после 518 г.).



Библиотека монастыря св. Екатерины на Синае
Monastery of St.Catherine, Sinai, Egypt

циалов — красные. Отдельные инициалы декорированы двойным контуром и заполнены геометрическими орнаментами, характерными для византийской рукописной продукции XII–XIII вв.

В состав свитка входят два кафедральных чина освящения мира: первый — ближневосточный, второй — константинопольский. Ближневосточный формуляр чина — а это евхологический материал, возгласы для диакона, священника и епископа — как он совершался при патриархе Софронии III Александрийском (ок. 1137/9 — 1171), трижды упомянутом в последовании, дошел без заглавия, первых рубрик и молитв (так как они помещались в верхней, утраченной, части рукописи). Он начинается с середины текста accessus ad altare и следует до конца. Из константинопольского чина сохранились заглавие, начальные рубрики, часть молитвы «Господи милости» (греч. Κύριε τοῦ ἐλέους).

Vat. gr. 1970 + *Crypt. Zδ CXIX* (XII в.)[10]. Греческий евхологий из Калабрии (далее — *Vat. gr. 1970)*, или Россанский евхологий, содержащий коллекцию литургий пентархии (свт. Василия, свт. Иоанна, свт. Григория Великого, ап. Петра, ап. Марка, ап. Иакова), донес до нас фрагменты анафоры и заключительной части ближневосточного чина освящения мира, а также часть константинопольского, близкого *E 55,* но в большей мере византинизированного. Фрагменты, опубликованные Джованни Меркати в 1934 г. как «евхаристическая анафора», в 1960 году были верно отождествлены Иеронимом Энгбердингом как «анафора литургии мира» [16, p. 251–274; 21, σ. 83; 22, p. 236–240; 25, p. 318–320].

Hieros. s. crucis 43 + *РНБ Гр. 359* (1122 г.). Изданный Афанасием Пападопуло-Керамевсом одновременно с Алексеем Дмитриевским греческий литургический сборник (далее — *HS 43*), традиционно определяемый как Типикон церкви Воскресения, включающий рубрики для координации действий участников и гимнический репертуар на страстную и светлую недели по кафедральному чину церкви Воскресения в Иерусалиме «до разрушения святых мест халифом аль-Хакимом в 1009 году» [35, p. 73], с дополнением новых византийских традиций, сохранил указания, молитвы, гимны для «чина с Богом литургии святого мира» (греч. τάξις σὺν Θεῷ τῆς λειτουργίας τοῦ ἁγίου μύρου) до анафоры. После этого дана отсылка к «кондаку литургии святого мира» (греч. κονδάκιον τῆς λειτουργίας τοῦ ἁγίου μύρου) [2, с. 109–125; 25, p. 290–305; 30, p. 108–116], представленному, например, в *E 55.*

Sin. gr. NE / МГ 56+5 (IX в.). В частично изданном греческом тропологии новой редакции (240 л., далее — *МГ 56+5*), отразившем кафедральный чин церкви Воскресения в Иерусалиме и имеющем региональную египетскую специфику [4, с. 49–50; 27, S. 138–173], уцелели 73 рубрики с гимнами вечерни, утрени, литургии на период от кануна Рождества Христова до памяти Иосифа Аримафейского (12 июня). В последование великого четверга (§37) вставлен формуляр «литургии святого мира» (греч. λειτουργία τοῦ ἁγίου μύρου), с песнопениями на малый и великий входы, Самуиловой песнью на каждение алтаря[11].

10 Найденный в библиотеке монастыря Св. Марии в Россано восходит к евхологию константинопольского типа X в., скопированного в XI в. в Палестине и снова в XII в. в Ю. Италии [17, p. 48–57; 18, p. 75–118].

11 Новозаветное чтение для «литургии мира» (греч. λειτουργία τοῦ ἁγίου μύρου) содержится в лекционарии *Sin. gr. 210* + *Sin. gr. NE Fragment МГ 12* (861 / 862, 188 л.), имеющем иеруса-

Также для сравнения привлечены сирийская и коптская версии чина [32, p. 249–265 (I), p. 526–553 (II)].

Кто? Где? Когда?

В XII в. миро мог освящать либо епископ, либо патриарх (позднее на Востоке это стало привилегией глав поместных Церквей и вошло в непосредственную связь с вопросами высшего церковного управления и автокефалии). Согласно *E 55* и *Vat. gr. 1970*, миро освящал местный епископ (в *E 55* трижды упомянут патриарх Софроний, который, видимо, лично участвовал в церемонии), а по *HS 43* — патриарх Иерусалимский. Относительно места проведения церемонии *HS 43* сообщает, что она проходила в кафедральном соборе Воскресения или в Сионской церкви, одном из главных храмов Иерусалимского патриархата. В *E 55* храм не указан, но предположительно это был один из соборов Александрийского патриархата, располагавший епископской кафедрой.

Евхаристия как парадигма ближневосточного чина

Моделирование евхаристии, а именно анафоры святого Иакова, основной до византинизации ближневосточных патриархатов — Иерусалимского, Антиохийского и Александрийского, в мелькитском чине — его главное отличие от константинопольского:

> *JAS* (литургия ап. Иакова): 1. Ὁ διάκονος· Στῶμεν καλῶς... Πρόσχωμεν τῇ ἁγίᾳ ἀναφορᾷ ἐν εἰρήνῃ τῷ Θεῷ προσφέρειν. 2. Εἶτα ὁ ἀρχιδιάκονος· Ὑπὲρ τῶν προσκομιθέντων καὶ ἁγιασθέντων, τιμίων, ἐπουρανίων, ἐνδόξων, θείων δώρων, Κυρίῳ τῷ Θεῷ ἡμῶν δεηθῶμεν... 3. Καὶ ἐκφωνεῖ· Τὰ ἅγια τοῖς ἁγίοις.
>
> *E 55* (литургия мира): 1. Ὁ ἀρχιδιάκονος· Στῶμεν καλῶς... Πρόσχωμεν τῷ ἁγίῳ μύρῳ ἐν εἰρήνῃ τῷ Θεῷ προσφέρειν. 2. Ὁ διάκονος λέγει· Ὑπὲρ τοῦ προσκομιθέντος καὶ ἁγιασθέντος καὶ τελειωθέντος ἁγίου μύρου... 3. Ὁ ἀρχιερεὺς ὑψοῖ τὴν στάμνην· Τὸ ἁγιασθὲν μῦρον ἅγιον τοῖς ἁγίοις.

лимский порядок чтений и переписанном, согласно колофону, братом и диаконом церкви Апостолов монастыря, имя которого утрачено. Еще несколько фрагментов из *Sin. gr. NF / МГ 84* (IX–X вв.) определены Николопулосом как «литургия мира» [34, σ. 155], но отличны от наших текстов и требуют дополнительного исследования.

Перевод: 1. Диакон / архидиакон: Станем добре!... Вонмем святое приношение / святое миро в мире Богу приносити. 2. Затем архидиакон / Диакон говорит: О принесенных и освященных, честных, небесных, славных, божественных дарах Господу Богу нашему помолимся... / О принесенном и освященном и совершенном святем мире... 3. И возглашает / Архиерей поднимает сосуд: Святая святым / Освященное миро святое святым.

Ни один литургический чин не воспроизводит формуляр евхаристии так близко к тексту. Сама идея, кажущаяся на первый взгляд парадоксальной, — сравнение мира с дарами евхаристии — тем не менее находит подтверждение в ранней святоотеческой традиции ближневосточного региона, например, в «Тайноводственных поучениях» святителя Кирилла Иерусалимского, жившего в IV в.: «Смотри, не почитай оного мира простым. Ибо как хлеб в евхаристии после призывания Святого Духа не есть более простой хлеб, но Тело Христово, так и святое сие миро после призывания (греч. μετ᾽ ἐπικλήσεως) не есть более ни простое, ни, как кто-то мог бы выразиться, обыкновенное, — но дар Христа и Духа Святого» [12, col. 1089].

Веком позднее автор Псевдо-Дионисиева корпуса недвусмысленно говорит о евхаристии как о модели «литургии мира»: «Как при собрании, чины несовершенных удаляются, — имеется в виду, после иерархического обхождения с благовонием по всему храму, а также псалмического священнословия и чтения божественнейших речений. Потом иерарх, взяв миро, ставит его на божественный жертвенник покрытым двенадцатью священными крылами, а все возглашают священнейшим гласом песнь боговдохновенных пророков. По исполнении же над ним совершительной молитвы им пользуются в священнейших из освящающих совершений почти для всякого иерархического совершеннодействия» [33, col. 224–225].

Чин освящения мира, как и литургия святого Иакова [23] содержит следующие структурные элементы: малый вход, трисвятое, чтения, ектении, отпуст оглашенных, великий вход, анафору с епиклезой и ходатайствами, «Отче наш», возношение святого мира, отпуст. В анафоре мира, в отличие от евхаристической анафоры, отсутствуют установительные слова, миро освящается во время двойной епиклезы[12].

12 См. подробный литургический анализ чина: [28].

Ядро чина

Ядро чина, типологически соотносящееся с описанием у Псевдо-Дионисия, общее в греческой *(E 55, Vat. gr. 1970, HS 30)*, сирийской и коптской редакциях [32, p. 249–265 (I), p. 526–553 (II)]. Оно состоит из 1) чтений (Исх. 30: 22–38, 1 Цар. 16: 1–13, Ис. 61: 1–6), 2) процессии на великом входе с миром, 3) епиклезы и 4) возношения освященного мира. Тексты Ante-Sanctus «Ему же поклоняются ангели» (греч. Ὃν προσκυνοῦσιν ἄγγελοι), Sanctus «Свят, свят, свят» (греч. Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος), Post-Sanctus «Истино свят еси и пресвят» (греч. Ἀληθῶς ἅγιος εἶ καὶ πανάγιος), епиклеза «Люди бо Твои и Церковь Твоя молит Тя» (греч. Ὁ γὰρ λαός σου καὶ ἡ Ἐκκλησία σου ἱκετεύει σε) и две благодарственные молитвы «Боже отец», «Еще Тебе приносим» (греч. Θεὲ πατέρων, Ἐτὶ σοι προσφέρομεν) также совпадают. Кроме того, все три чина объединяет участие народа в их совершении. Наиболее вариативен гимнографический репертуар, он различается даже внутри одной редакции (например, в *HS 43* и *МГ 56+5*).

Литургические диалоги и перформанс

В ближневосточной церемонии освящения мира люди вовлечены в исполнение литургических диалогов и песнопений, что свидетельствует в пользу древности и значимости чина для христианской общины.

А. Гимны великого входа

После прочтения Евангелия и отпуска оглашенных совершается вход со святым миром: его переносят в сопровождении процессии на престол. В это время священнослужители с народом вместе исполняют тропари, а чтецы им подпевают: «Аллилуия». Ниже приводим текст этих тропарей по тропологию:

МГ 56+5 (литургия мира): Και ψάλλουσιν τροπάριον. Ἦχ. πλ. α΄. Προσεδεχόμην σε, Χριστέ, τὸν εὐεργέτην τοῦ κόσμου, μετανοοῦντα δέξαι με, ὅτι φιλάνθρωπος εἶ. Οἱ ἀναγνῶσται ὑποψάλλουσιν· *ἀλληλούια.* Καὶ πάλιν ὁ λαὸς σὺν τῷ κλήρῳ· Ἰδοὺ τὸ μύρον ἔρχεται, ἡ εὐωδία πέμπεται εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν καὶ εἰς ζωὴν αἰώνιον. *Ἀλληλούια.* Τοῦτόν ἐστιν τὸ μύρον τὸ τῆς ταφῆς τοῦ Δεσπότου, ἀρραβῶνα ἀναστάσεως, φωτίζει ζῶντας καὶ νεκρούς. *Ἀλληλούια.*

Перевод: И они поют тропарь. Гл. пл. 1. Я принял Тебя, Христе, благодетель мира, кающегося приими меня, яко Ты есть человеколюбец [священ-

нослужители, народ]. Чтецы подпевают: *Аллилуия*. И снова народ и священнослужители: Смотри! Миро грядет, благоухание посылается во оставление грехов и жизнь вечную. *Аллилуия* [чтецы]. Се есть миро погребения Владыки, обручение воскресению, оно просвещает живых и мертвых [народ, клир]. *Аллилуия* [чтецы].

В *HS 43* представлен расширенный цикл [30, p. 103–104], что объясняется бóльшим пространством храма Воскресения или Сионской церкви в сравнении с небольшим епископским собором в Египте и необходимостью времени для его обхождения с процессией. Гимнографы вслед за евангелистами интерпретируют миро как посылаемое людям «во оставление грехов» и «в жизнь вечную», оно «просвещает живых и мертвых», будучи связанным с погребением Христа и Его воскресением. Связь мира с воскресением объясняют новозаветные тексты о женщине, помазавшей благовонным маслом (греч. μύρον) голову Христа в предзнаменование Его страстей и погребения (Мф. 26: 6–13; Мк. 14: 3–9), и о женах-мироносицах (греч. μυροφόραι), которые пришли утром ко гробу Христа с благовониями (греч. μύρον, ἀρώματα) для завершения обряда погребения и первыми узнали о Его воскресении (Лк. 23: 55–24: 10; Мк. 16: 1–8).

Б. Песнь Самуила и каждение алтаря

Следующий литургический диалог звучит во время каждения поставленного на престол мира. Способ исполнения диалога подробно описан в *HS 43*: пока патриарх обходит престол и кадит его с четырех сторон, он вместе с хором, поочередно, поет гимн «Самуил». Это гимнографическая параллель к тайной молитве литургии апостола Иакова, читаемой перед «Верую». В ней Самуил поминается как последний ветхозаветный праведник, приносивший жертвы Богу. В *HS 43* «Самуил» состоит из 1) гимнов о мире, 2) древнего тропаря на великий вход великого четверга «Песнословящих ангелов» (греч. Ὑμνολογούντων ἀγγέλων) [2, с. 104]. Согласно тропологию, поется только первая часть композиции, вторая же используется для евхаристии великого четверга:

МГ 56+5 (литургия мира): Τροπάρια τοῦ ἁγίου μύρου. Ἦχ. πλ. δ΄. Σαμουὴλ θυμιᾷ τὰ ἅγια, ὁ Γαβριὴλ βοᾷ· *Σαμουὴλ θυμιᾷ τὰ ἅγια, ὁ Γαβριὴλ βοᾷ*. Εἴ τις ἐπάξιος τοῦ μύρου καὶ φίλος τοῦ ἐλαίου. *Σαμουὴλ θυμιᾷ*. Καὶ τῷ νυμφίῳ γνωστός,

ἀπεκδεχέσθω ἰδεῖν ἃ ηὔξατο. *Σαμουὴλ θυμιᾷ.* Καὶ πᾶς μυριστὴς συνδειπνείτω καὶ λεγέτω πρὸς Κύριον· ὑμνῶ καὶ συσταυροῦμαι σοι. *Σαμουὴλ θυμιᾷ.* Σαμουὴλ θυμιᾷ τὰ ἅγια, ὁ Γαβριὴλ βοᾷ.

Перевод: Тропари святого мира. Глас пл. 4. Самуил кадит святая, Гавриил вопиет [патриарх]. *Самуил кадит святая, Гавриил вопиет* [хор]. Если кто достоин мира и друг елея [патриарх]. *Самуил кадит* [хор]. И Жениху любезен, да будет принят, и увидит то, о чем он молился [патриарх]. *Самуил кадит* [хор]. И всякий помазанный да свечеряет с Господом, и да скажет Ему: «Пою и сраспинаюсь Тебе» [патриарх]. *Самуил кадит* [хор]. Самуил кадит святая, Гавриил вопиет [патриарх].

Появление образа пророка Самуила в тексте чина освящения мира вполне закономерно, ведь он помазал елеем на царство Саула (1 Цар. 10:1) и Давида (1 Цар. 16: 13). Однако соединение пророка Самуила, который «кадит» (греч. θυμιᾷ), и архангела Гавриила, который «вопиет» (греч. βοᾷ), в одном текстологическом пространстве — случай уникальный. Архангел Гавриил в библейских текстах действительно выступает как вестник. В Ветхом Завете он раскрывает пророку Даниилу тайны будущего (Дан. 8: 16) и сообщает о пришествии мессии через «семьдесят седмин» (Дан. 9: 20–27); в Новом Завете возвещает кадящему во святая святых священнику Захарии об исполнении его молитвы и рождении сына Иоанна (Лк. 1: 11–13), слова из гимна «Самуил» — «и увидит то, о чем он молился» (греч. ἀπεκδεχέσθω ἰδεῖν ἃ ηὔξατο), — есть прозрачная аллюзия на этот сюжет. Более того, и определение «друг елея» — помазанник, и каждение во святая святых, и явление Гавриила, и сраспинание — мученическая кончина, больше подходят именно Захарии, потому что пророку Самуилу архангел Гавриил не являлся, Самуил умер своей смертью, он не был помазанником и не мог кадить в скинии[13]. Таким образом, мы можем иметь дело с контаминацией образов (вероятно, ради поэтической рифмы «Самуил — Гавриил») двух представителей колена Левия: Самуила, помазавшего Саула и Давида, и Захарии, которому являлся Гавриил[14].

13 Хотя при этом Самуил «служил пред Господом» (греч. ἦν λειτουργῶν ἐνώπιον Κυρίου, 1 Цар. 2:11, 18, 3:1). И поскольку глагол «кадить» (греч. θυμιάω) в тексте Септуагинты используется по отношению к любому жертвоприношению (например, в 1 Цар. 2: 15–16 речь идет о сжигании тука животных), то мог быть применен и к Самуилу, приносившему жертвы.

14 Я благодарю священника Николая Серебрякова (Москва) и Алексея Кашкина (Саратов) за помощь в интерпретации гимна «Самуил».

B. Диалог епиклезы

Третий диалог — это диалог епиклезы (она разбита на две части чтением диптихов о живых и умерших): «Люди бо Твои и Церковь Твоя молит Тя» и «Се, Владыко, Боже, Отче, Вседержителю, ниспошли Духа Твоего Святаго». Диалог представлен в первой ее части и происходит между диаконом, епископом и народом:

> *E 55* (литургия мира): Ἐκφώνησις· Ὁ γὰρ λαός σου καὶ ἡ Ἐκκλησία σου ἱκετεύει σε. Ὁ λαός· Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, ὁ Πατήρ, ὁ Παντοκράτωρ. Ὁ ἀρχιερεύς· Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, ὁ Πατήρ, ὁ Παντοκράτωρ. Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, ὁ Σωτὴρ ἡμῶν. Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, κατὰ τὸ μέγα σου ἔλεος. Καὶ κατάπεμψον τὸ Πεῦμα σου τὸ ἅγιον…
>
> Перевод: Возглас: Люди бо Твои и Церковь Твоя молит Тя. Народ: Помилуй нас, Боже, Отче, Вседержителю. Епископ: Помилуй нас, Боже, Отче, Вседержителю. Помилуй нас, Боже, Спасе наш. Помилуй нас, Боже, по великой Твоей милости. И низпошли Духа Твоего Святаго…

В завершении церемонии архиерей возносит крестообразно сосуд с миром по сторонам света, подобно тому, как в день Крестовоздвижения воздвигает крест, и благословляет им собрание, народ же со священниками и певчими восклицает в ответ: «Господи, помилуй». Так свойственная раннему богослужению полифоническая природа литургии, понимаемой как «общее дело», проявляет себя в ближневосточном чине освящения мира. Его высокая торжественность определяется прежде всего уникальным моделированием по образу наивысшего литургического таинства — евхаристии. Ощущение величественности достигается также и интеграцией в него перформативных элементов и диалогов, в исполнение которых вовлечены все присутствующие, и высокой проработкой духовно-образного содержания текстов, где раскрывается масштабная картина истории мира, начиная от Ветхого Завета до раннехристианских времен и его роли в спасении человека[15], и филигранной проработкой молитв и гимнов с помощью известно-

15 В словах епиклезы, произносимых архиереем, елей, или миро, названо «святым елеем милости и спасения» (греч. ἔλαιον ἅγιον ἐλέους καὶ σωτηρίας). А в молитве accessus ad altare помазание им прямо связывается с возможностью наследования небесного царства: «Да сим помазуемии елеем рождения (греч. ἵνα οἱ ἐν αὐτῷ χριόμενοι τῷ ἐλαίῳ τῆς ἀναγεννήσεως) и предстоящи Тебе в день судный возсияют яко звезды небесныя во светлостех святых Твоих… да

го византийской поэтике и риторике арсенала художественно-поэтических средств выразительности (параллелизма, анафор, антитез, аллитераций, плеоназма, парономасии, рефренов и пр.). В итоге длящаяся на протяжении нескольких часов церемония получает триумфальное звучание.

Культ мира на Востоке

Появление литургического последования освящения мира, сопоставимого по своей значимости с евхаристией и построенного по ее образцу, на мой взгляд, обусловлено историческим отношением к миру в регионе. Ароматные масла использовались с древних времен на Ближнем Востоке в повседневной жизни — в питании, медицине, косметологии, но также широко применялись в сакральной сфере — при жертвоприношениях, для свадебных и погребальных обрядов, в магических ритуалах. Так, в Египте благовонным елеем во время церемонии отверзения уст помазывали мумию мертвеца, и это наделяло ее способностью дышать и говорить; кроме того, елей символизировал силу фараона — посредника между богами и людьми [29, с. 10–22]. В Септуагинте словом «миро» переводилось «šémen» — «масло», «помазание» (например, Исх. 30: 25, Притч. 27: 9, Ис. 25: 6). Оно имело достоинство святыни, например: «Сынам Израилевым скажи: это будет у Меня миро священного помазания в роды ваши; тела прочих людей не должно помазывать им, и по составу его не делайте [сами себе] подобного ему; оно — святыня: святынею должно быть для вас; кто составит подобное ему или кто помажет им постороннего, тот истребится из народа своего» (Исх. 30: 31–33) [3, с. 355].

Высокий статус мира на Востоке повлиял на значение предкрещальных помазаний в ранней антиохийской традиции [37, p. 283–300; 39], бывшей колыбелью чина освящения мира. Они маркировали новокрещенных как овец стада Христова и даровали царственное священство (I Петр. 2: 9). В *Актах Иуды Фомы*, составленных первоначально по-сирийски, предположительно, в Эдессе, в начале III в., сохранились описания пред- и посткрещальных помазаний, например, в повествовании о крещении Мигдонии:

приимутся в вечныя упокоения в деяниях благих, умноживши дар благодати сей, и восприимут почесть горняго звания (греч. τὸ βραβεῖον τῆς ἄνω κλήσεως)». Кроме того, на церемонии прочитываются библейские отрывки, посвященные миру и помазаниям миром (Исх. 30: 22–38, 1 Цар. 16: 1–13, Ис. 61: 1–6, Песн. 1: 1–4а, Рим 11: 13–36, Мф. 26: 6–16).

«Мигдония сняла покров со своей головы и встала перед святым апостолом. И он взял елей, и стал лить его на ее голову, со словами: "Святой елей, данный нам для помазания, и сокровенное таинство креста, зримое через него! Ты, расправляющий искривленные члены, Ты, наш Господь Иисус, жизнь и здравие и отпущение грехов! Пусть Твоя сила придет и сойдет на масло, и Твоя святость пребывает в нем". И он изливал елей на голову Мигдонии и говорил: "Исцели ее от старых ран и смой с нее ее болезни прочь, и укрепи ее немощи". И когда он вылил елей на ее голову, он велел ее няне помазать ее, и положить ткань вокруг ее чресл; и подошел к купели источника». [15, p. 17]

Сакрализация мира привела к развитию целого направления в сирийской литературной традиции. Экзегезе мира посвящены труды автора корпуса Псевдо-Дионисия (V–VI вв.) [13], Иоанна I Седра (VII в.), патриарха Антиохийского (631–648), Иакова Эдесского (†708) [7], Георгия, епископа арабов († 724) [38], Антония Тагритского (ок. 830 / 850) [24], Моисея бар Кефа (ок. 819–903) [26], Дионисия бар Салиби (†1171) [14] и других. Для сирийских комментаторов миро — полисемантичный образ. Оно символизирует:

- *Святого Духа и Его силу:* «Это масло — дорогой друг Святого Духа, оно служит Ему, следуя за ним подобно ученику...» (Ефрем Сирин) [8, p. 34–35, 162–163]. Также толкуют миро патриарх Севир Антиохийский, Дионисий бар Салиби [14, p. 20];
- *Христа:* «С какой бы стороны я ни смотрел на масло, из него выглядывает Христос» (Ефрем Сирин). Причем составной характер мира из масла и душистых веществ, на что обращают внимание Иаков Эдесский и епископ арабов Георгий, есть образ двух природ Христа, божественной и человеческой [8, p. 35, 162]. Моисей бар Кефа считает, что эта интерпретация основана на словах Песни песней: «От благовония мастей Твоих имя Твое — как разлитое миро» (Песнь 1, 2). «Почему Христос назван миром? — вопрошает он. — Мы говорим, что как миро имеет благоухание, так и Слово имеет святость и благоухание по природе. Когда же миро заключено в сосуд, и неоткрыто, и неизвестно, оно не благоухает. Но открытое и видимое благоухает. Подобным образом, когда Бог Слово был сокрыт в Своем Отце, Он был потаен и сокровен. Когда же "излился" в Деву, то был познан как Бог воплощенный» [14, p. 20–23, см. также: 14, p. 24–28];

- *Усыновление Христу, принадлежность стаду Христову, царственному священству:* «Через печать этого святого масла мы вписываемся в сыновья небесного Отца… становимся овцами Христа, царственным священством… (1 Пет. 2: 9)» (патриарх Иоанн Седр) [8, p. 163];
- *Лествицу, ведущую в рай:* «Это святое масло — начало пути к небу и лествица, которая приводит нас на небо, броня против враждебных сил, нерушимая печать царя, знак, освобождающий от огня, хранитель верных, источник отгнания бесов, источник радования ангелов» (Иаков Эдесский) [8, p. 163].

В византийских святоотеческих текстах схожих богословско-литературных интерпретаций мира нет, равно как ничего не известно и о существовании подобного ближневосточному отношения к миру в Константинополе, поэтому и сам чин освящения усвоил там узко практический характер. А на Востоке, укорененный в дохристианской и ветхозаветной культурах, сакральный взгляд на миро привел к разработке богословия мира и созданию высоко торжественного чина его освящения, возводимого в сирийской традиции, начиная с Иакова Эдесского, к Самому Христу [37, p. 186–199].

Заключение

Итак, ближневосточный чин освящения мира, учрежденный в конце V в. в Антиохии патриархом Петром Кнафеем (согласно Феодору Чтецу, ок. 439–527 гг.) или епископом Петром Эдесским (согласно Хронике Иошуа Стилита, 507 г.), стал логическим завершением развития крещальной церемонии, из состава которой вышел. Первое его описание сохранилось в корпусе Псевдо-Дионисия «О небесной иерархии» (ок. 600 г.). Приверженцами Халкидонского собора (451 г.), населявшими территории Иерусалимского, Александрийского, Антиохийского патриархатов, чин совершался с особой торжественностью и зрелищностью в великий четверг; люди принимали живое участие в литургических диалогах и пении. Чин был смоделирован по образу евхаристии апостола Иакова, господствовавшей тогда на Ближнем Востоке. Этот высокий статус оказался следствием уникального отношения к миру и помазанию в культурах древнего Востока и в ветхозаветных текстах. Лишенный этой мировоззренческой парадигмы и среды константинопольский, известный с VIII в., чин имел узко утилитарное назначение. Он был интерполирован в литургию Василия Великого и состоял

из двух молитв — «Тебе Богу всех» (греч. Σοὶ τῷ Θεῷ τῶν ὅλων) и «Господи милости» (греч. Κύριε τοῦ ἐλέους), произносимых в алтаре. Именно он стал основным для православных Церквей восточного обряда, вытеснив собой ближневосточный, который еще в конце XII в. повсеместно использовался на христианском Востоке, а сегодня сохранился лишь в практике не-халкидонцев — Сирийской (в западно-сирийском обряде) и Коптской Церквей.

Список литературы

1 Барберини Евхологий гр. 336. / изд-е, предисл. и примеч. Е. Велковской, С. Паренти; пер. с итал. С. Голованова; редакция русского перевода Е. Велковской, М. Живовой. Омск: Голованов, 2011. 512 с.

2 *Дмитриевский А.А.* Богослужение Страстной и Пасхальной седмиц во св. Иерусалиме IX–X вв. Казань: Типолитография Императорского ун-та, 1894. 458 с.

3 *Желтов М.* Миро // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия». 2017. Т. 45. С. 355–358.

4 *Никифорова А.* Египетский след в Тропологии *Sin. Gr. NE / МГ 56+5* // Вестник СПбГУ. Серия Востоковедение и африканистика. 2016. Т. 4. С. 40–54.

5 *Arranz M.* La consécration du saint myron (Les sacrements de l'ancien Euchologe constantinopolitain 10) // Orientalia Christiana Periodica. 1989. Vol. 55. P. 317–338.

6 *Brakmann H.* Neue Funde und Forschungen zur Liturgie der Kopten (1996–2000) // Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, Aug. 27–Sept. 2, 2000, eds. M. Immerzeel, J. van der. Vliet Leuven. 2004. Vol. 1. P. 575–606.

7 *Brock S.* Jacob of Edessa's Discourse on the Myron // *Oriens Christianus.* 1979. B. 63. S. 20–36.

8 *Brock S.* The Holy Spirit in the Syrian Baptismal Tradition. 2nd ed. Pune, India: Anita Printers, 1998. 221 p.

9 *Chronz T., Brakmann H.* Ein neuer Zeuge des Ordo der Osternacht in Jerusalemer Tradition. Edition, Übersetzung und liturgiegeschichtlicher Kommentar mit Anmerkungen zur Überlieferung der altgeorgischen Version des hagiopolitischen Lektionars // Ostkirchliche Studien. 2017. B. 66. S. 112–171.

10 Concilia Africae, A. 345–A. 525, ed. C. Munier. Turnhout: Brepols, 1974 [= CCSL 149]. 425 p.

11 Cyrille de Jérusalem. Catéchèses mystagogiques, ed. A. Piédagnel. Paris: Ed. du Cerf, 1966 [= SC 126]. 210 p.

12 Cyrilli, archiep. Hierosolymitani. Catechesis XXI. Mystag. III, Patrologia Graeca, ed. Jacques-Paul Migne. T. 33. Parisiis: Garnier Fratres, editores et J.-P.Migne succesores, 1886. Cols. 1085–1095.

13 Das Sakrament der Myron-Weihe in der Schrift de Ecclesiastica Hierarchia des Pseudo-Dionysios Areopagita in syrischen Übersetzung und Kommentaren, ed. W. Strothmann. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977–1978 [= GO I, Reihe Syriaca 15].

14 Dionysius Bar Salibi: Commentaries on Myron and Baptism, ed. by B. Varghese. Baker Hill, Kottayam: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (SEERI), 2006. 180 p.

15 Documents of the Baptismal Liturgy, ed. E.C. Whitaker. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1970. [Alcuin Club collections. No. 42]. 256 p.

16 *Engberding H.* Zum Myronweihegebet des (Vat. gr. 1970) // Orientalia Christiana Periodica. 1960. Vol. 26. P. 251–274.

17 *Jacob A.* Cinq feuillets du "Codex Rossanensis" (Vat. gr. 1970), retrouvés à Grottaferrata // Muséon. 1974. Vol. 87. P. 48–57.

18 *Jacob A.* L'Euchologe de Sainte-Marie du Patir et ses sources // Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano, 28 sett. — 10 ott. 1986. Rossano — Grottaferrata, 1989. P. 75–118+2 taf.

19 *Kranemann B.* Krankenöl // Reallexikon für Antike und Christentum. Stuttgart: Hiersemann, 2006. B. 21. S. 915–964.

20 *Mansi J. D.* Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. Paris, Arnhem, Leipzig, 1901. Vol. 2.

21 Μενεβίζογλου Π. Μελετήματα περὶ ἁγίου μύρου. Ἀθῆναι, 1999.

22 *Mercati G.* L'eucologio di S. Maria del Patire con uno frammento di anafora greca inedita // Revue Bénédictine. 1934. Vol. 46. P. 224–240.

23 *Mercier Chr.* La Liturgie de saint Jacques: édition critique du texte grec avec traduction latine. Paris: Firmin-Didot, 1946 [= PO XXVI. Fasc. 2]. P. 159–254.

24 *Messling R.* Die Schrift des Anton von Tagrit "Über das Myron" // Paul de Lagarde und die syrische Kirchengeschichte. Göttingen, 1968. S. 150–161.

25 *Morozowich M.* Holy Thursday in Jerusalem and Constantinople: The Liturgical Celebrations from the Fourth to the Fourteenth Centuries. Diss. ad doctorandum. Rome: Pontificio Istituto Orientale, 2002. 391 p.

26 Moses bar Kepha, Myron-Weihe, ed. W. Strothmann. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1973 [= GO I, Reihe: Syriaca 7].

27 *Nikiforova A.* The Oldest Greek Tropologion *Sin. Gr. NE / МГ 56+5*: A New Witness to the Liturgy of Jerusalem from outside Jerusalem with First Edition of the Text // Oriens Christianus. 2015. B. 98. S. 138–173.

28 *Nikiforova A.* The Consecration of Holy Myron in the Near East: A Reconstruction Attempt of the Greek-Melkite Rite (with the Edition of *Sinai Greek NF/ E 55 + Fragment E sine numero, A.D. 1156*) // Orientalia Christiana Periodica. 2019. Vol. 85. (В печати)

29 Παντέρη Β. Ὁ καθαγιασμός του αγίου μύρου στα πρεσβυγενή Πατριαρχεία της Ανατολής. Αθήνα, 2017. 259 σ.
30 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας. Ἐν Πετρουπόλει, 1894. Т. 2. 542 σ.
31 Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia epistulae, ed. G. Heil, A.M. Ritter. Berlin: De Gruyter, 1991 [= Patristische Texte und Studien 36]. 300 S.
32 Ritus Orientalium, Coptorum, Syrorum et Armenorum in administrandis sacramentis, ex Assemanis aliisque fontibus authenticis collectos, prolegomenis notisque instructos, ed. H. Denzinger. Würzburg: Typis et sumptibus Stahelianis, 1863–1864 (reprint: Graz, 1961). T. I–II. P. 500+554.
33 S. Dionysii Areopagitae. De Eccles. Hierarch. Cap. IV, Patrologia Graeca. T. 3. Parisiis: Petit-Montrouge, 1857. Cols. 369–584.
34 Τὰ νέα εὑρήματα τοῦ Σινᾶ. Ἀθῆναι, 1999. 288 σ.+ 240 φωτ.
35 *Taft R.* In the Bridegroom's Absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church, La celebrazione del Triduo pasquale: anamnesis e mimesis // Atti del III Congresso Internazionale di Liturgia, Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 9–13 maggio 1988. Rome: Benedictina - Edizioni Abbazia S. Paolo, 1990, pp. 71–97 [= Studia Anselmiana 102].
36 Theodoros Anagnostes, Kirchengeschichte, ed. G. Hansen. Berlin: Brandeburgische Akademie der Wissenschaften, 1995 [= Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, NF 3]. 232 S.
37 *Varghese B.* Les onctions baptismales dans la tradition syrienne. Louvain: Peeters, 1989 [= CSCO 512, subs. 82]. 348 p.
38 *Varghese B.* George, Bishop of the Arabs († 724): Homily on the Consecration of Myron // The Harp. 2006. Vol. 19. P. 255–280.
39 *Winkler G.* The Original Meaning of the Prebaptismal Anointing and Its Implications // Worship. 1978. Vol. 52. P. 24–45.
40 *Wright W.* The Chronicle of Joshua the Stylite. Cambridge: Cambridge University Press, 1882.

References

1 *Barberini Evkhologii gr. 336.* [Euchology Barberini gr. 336], ed.,with a preface and notes E. Velkovska, S. Parenti; transl. by S. Golovanov; Russian transl. by E. Velkovska, M. Zhivova. Omsk, Golovanov Publ., 2011. 512 p. (In Russ.)

2 Dmitrievskii A.A. Bogosluzhenie Strastnoi i Paskhalnoi sedmits vo sv. Ierusalime IX–X vv. [The worship of the Holy and Bright Weeks in Holy Jerusalem in the 9th–10th centuries]. Kazan, Tipolitografiia Imperatorskogo Un-ta Publ., 1894. 458 p. (In Russ.)

3 Zheltov M. Miro [Chrism]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr “Pravoslavnaia Entsiklopediia” Publ., 2017, vol. 45, pp. 355–358. (In Russ.)

4 Nikiforova A. Egipetskii sled v Tropologii *Sin. Gr. NE / МГ* 56 + 5 [The Egyptian Trace in the Tropologion *Sin. Gr. NE / МГ 56* + 5]. *Vestnik SPbGU. Seriia Vostokovedenie i afrikanistika*, 2016, vol. 4, pp. 40–54. (In Russ.)

5 Arranz M. La consécration du saint myron (Les sacrements de l’ancien Euchologe constantinopolitain 10). *Orientalia Christiana Periodica,* 1989, vol. 55, pp. 317–338. (In French)

6 Brakmann H. Neue Funde und Forschungen zur Liturgie der Kopten (1996–2000). *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, Aug. 27–Sept. 2, 2000,* eds. M. Immerzeel, J. van der. Vliet. Leuven, 2004, vol. 1, pp. 575–606. (In German)

7 Brock S. Jacob of Edessa’s Discourse on the Myron. *Oriens Christianus,* 1979, B. 63, S. 20–36. (In English)

8 Brock S. *The Holy Spirit in the Syrian Baptismal Tradition.* Pune, India, Anita Printers, 1998. 221 p. (In English)

9 Chronz T., Brakmann H. Ein neuer Zeuge des Ordo der Osternacht in Jerusalemer Tradition. Edition, Übersetzung und liturgiegeschichtlicher Kommentar mit Anmerkungen zur Überlieferung der altgeorgischen Version des hagiopolitischen Lektionars. *Ostkirchliche Studien*, 2017, B. 66, S. 112–171. (In German)

10 *Concilia Africae, A. 345–A. 525,* ed. C. Munier. Turnhout, Brepols, 1974 [= CCSL 149]. 425 p. (In Latin)

11 Cyrille de Jérusalem. *Catéchèses mystagogiques,* ed. A. Piédagnel. Paris: Ed. du Cerf, 1966 [= SC 126]. 210 p. (In French)

12 Cyrilli, archiep. Hierosolymitani. Catechesis XXI. Mystag. III, Patrologia Graeca, ed. Jacques-Paul Migne. T. 33. Parisiis, Garnier Fratres, editores et J.-P. Migne succesores, 1886. Cols. 1085–1095. (In Old Greek)

13 *Das Sakrament der Myron-Weihe in der Schrift de Ecclesiastica Hierarchia des Pseudo-Dionysios Areopagita in syrischen Übersetzung und Kommentaren,* ed. W. Strothmann. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977–1978 [= GO I, Reihe Syriaca 15]. (In German)

14 *Dionysius Bar Salibi: Commentaries on Myron and Baptism,* ed. B. Varghese. Baker Hill, Kottayam: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (SEERI), 2006. 180 p. (In English)

15 *Documents of the Baptismal Liturgy,* ed. by E.C. Whitaker. London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1970. [Alcuin Club collections. No. 42]. 256 p. (In English)

16 Engberding H. Zum Myronweihegebet des *Vat. gr. 1970. Orientalia Christiana Periodica,* 1960, vol. 26, pp. 251–274. (In German)

17 Jacob A. Cinq feuillets du "Codex Rossanensis" (*Vat. gr. 1970*), retrouvés à Grottaferrata. *Muséon,* 1974, vol. 87, pp. 48–57. (In French)

18 Jacob A. L'Euchologe de Sainte-Marie du Patir et ses sources. *Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano, 28 sett. — 10 ott. 1986.* Rossano — Grottaferrata, 1989, pp. 75–118 + 2 taf. (In French)

19 Kranemann B. Krankenöl. *Reallexikon für Antike und Christentum,* Stuttgart, Hiersemann, 2006, B. 21, S. 915–964. (In German)

20 Mansi J.D. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio.* Paris, Arnhem, Leipzig, 1901, vol. 2. (In Latin)

21 Μενεβίζογλου Π. Μελετήματα περὶ ἁγίου *μύρου.* Ἀθῆναι, 1999. (In New Greek)

22 Mercati G. L'eucologio di S. Maria del Patire con uno frammento di anafora greca inedita. *Revue Bénédictine,* 1934, vol. 46, pp. 224–240. (In Italian)

23 Mercier Chr. *La Liturgie de saint Jacques: édition critique du texte grec avec traduction latine.* Paris, Firmin-Didot, 1946 [= PO XXVI. Fasc. 2], p. 159–254. (In French)

24 Messling R. Die Schrift des Anton von Tagrit "Über das Myron." *Paul de Lagarde und die syrische Kirchengeschichte.* Göttingen, 1968, S. 150–161. (In German)

25 Morozowich M. *Holy Thursday in Jerusalem and Constantinople: The Liturgical Celebrations from the Fourth to the Fourteenth Centuries.* Diss. ad doctorandum. Rome, Pontificio Istituto Orientale, 2002. 391 p. (In English)

26 *Moses bar Kepha, Myron-Weihe*, ed. W. Strothmann. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1973 [= GO I, Reihe: Syriaca 7]. (In German)

27 Nikiforova A. The Oldest Greek Tropologion *Sin. Gr. NE / MΓ 56+5:* A New Witness to the Liturgy of Jerusalem from outside Jerusalem with First Edition of the Text. *Oriens Christianus,* 2015, B. 98, S. 138–173. (In English)

28 Nikiforova A. The Consecration of Holy Myron in the Near East: A Reconstruction Attempt of the Greek-Melkite Rite (with the Edition of *Sinai Greek NF/ E 55 + Fragment E sine numero, A.D. 1156*). *Orientalia Christiana Periodica,* 2019, vol. 85 (In print). (In English)

29 Παντέρη Β. Ὁ καθαγιασμός του αγίου *μύρου* στα πρεσβυγενή Πατριαρχεία της Ανατολής. Αθήνα, 2017. 259 σ. (In New Greek)

30 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας. Ἐν Πετρουπόλει, 1894, τ. 2. 542 σ. (In Old Greek)

31 *Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia epistulae,* ed. G. Heil, A.M. Ritter. Berlin, De Gruyter, 1991 [= Patristische Texte und Studien 36]. 300 S. (In German)
32 *Ritus Orientalium, Coptorum, Syrorum et Armenorum in administrandis sacramentis, ex Assemanis aliisque fontibus authenticis collectos, prolegomenis notisque instructos,* ed. H. Denzinger. Würzburg, Typis et sumptibus Stahelianis, 1863–1864 (reprint: Graz, 1961), t. I–II, p. 500+554. (In Latin)
33 S. Dionysii Areopagitae. De Eccles. Hierarch. Cap. IV, *Patrologia Graeca,* t. 3. Parisiis, Petit-Montrouge, 1857. Cols. 369–584. (In Old Greek)
34 Τὰ νέα εὑρήματα τοῦ Σινᾶ. Ἀθῆναι, 1999. 288 σ.+ 240 φωτ. (In New Greek)
35 Taft R. In the Bridegroom's Absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church, La celebrazione del Triduo pasquale: anamnesis e mimesis. *Atti del III Congresso Internazionale di Liturgia, Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 9–13 maggio 1988.* Rome, Benedictina - Edizioni Abbazia S. Paolo, pp. 71–97 [= Studia Anselmiana 102]. (In English)
36 *Theodoros Anagnostes, Kirchengeschichte,* ed. Hansen G. Berlin: Brandeburgische Akademie der Wissenschaften, 1995 [= Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, NF 3]. 232 S. (In German)
37 Varghese B. *Les onctions baptismales dans la tradition syrienne.* Louvain, Peeters, 1989 [= CSCO 512, subs. 82]. 348 p. (In French)
38 Varghese B. George, Bishop of the Arabs († 724): Homily on the Consecration of Myron. *The Harp,* 2006, vol. 19, pp. 255–280. (In English)
39 Winkler G. The Original Meaning of the Prebaptismal Anointing and Its Implications. *Worship,* 1978, vol. 52, pp. 24–45. (In English)
40 Wright W. *The Chronicle of Joshua the Stylite.* Cambridge, Cambridge University Press, 1882. (In English)

УДК 821.133.1+ 821.161.1
ББК 83.3(4Фра)+83

ПРЕДВОСХИЩАЯ «НОВУЮ ДРАМУ»: ПЬЕСА ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАНА «LA RÉVOLTE» И ЕЕ ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ПЕРЕВОД

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-72-91

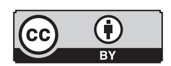
Аннотация: В статье рассматривается частный случай русской рецепции творчества Вилье де Лиль-Адана: публикация в «Северном вестнике» перевода ранней драмы писателя «La Révolte» («Мятеж»). Задуманная как социальная драма, пьеса Вилье представляет собой философско-поэтическое произведение. Внешний конфликт основан на противостоянии банкира Феликса и его супруги, исповедующей субъективный идеализм. Своей антипозитивистской направленностью и потенциально заложенной женской темой драма Вилье вполне отвечала редакторским установкам А. Волынского и Л. Гуревич. Обнаруженный в архиве документ позволяет предположить, что автором перевода была С.А. Мочан, которой принадлежит несколько публикаций, связанных с темой женской эмансипации. Отличительными особенностями пьесы становятся «поэтика повторений» (Jolly) и важность внутреннего действия при минимальной внешней событийности. Прослеживая функционирование ключевых слов в оригинальном тексте (*réalité*, *rêve*, *sens commun*, etc.) и их передачу в русском переводе, мы приходим к выводу, что пьеса замыкается в кольцо на сюжетном и лексическом уровне, а проигрыш героини подтверждается ее переходом на язык супруга. Однако в результате допущенных в переводе замен и опущений не только нивелируются авторские приемы, но и сглаживается своеобразие персонажей Вилье. В то же время используемые переводчицей стилистические средства позволяют сохранить внутреннее действие, основанное на изменении состояний персонажей. Сравнение оригинала с публикацией в «Северном вестнике» высвечивает характерное для Вилье де Лиль-Адана повышенное внимание к *слову*.

Ключевые слова: литературная рецепция, перевод, Вилье де Лиль-Адан, «Северный вестник», поэтика прозы, «новая драма», «Серебряный век».

Информация об авторе: Анфиса Даниловна Савина — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: anfisa.savina@yandex.ru

Для цитирования: *Савина А.Д.* Предвосхищая «новую драму»: пьеса Вилье де Лиль-Адана «La Révolte» и ее первый русский перевод // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 72–91. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-72-91



IN THE WAKE OF THE NEW DRAMA: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM'S *LA RÉVOLTE* AND ITS FIRST RUSSIAN TRANSLATION

© 2019. A.D. Savina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 15, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article deals with the special case of the Russian reception of Villiers de l'Isle-Adam's work, namely with the publication of the Russian translation of the writer's early drama *La Révolte* ("Мятеж" [*Revolt*], *Severny Vestnik* 1897, no 10). Albeit conceived as a social drama, the play is actually a philosophical and poetic work. The conflict is based on the opposition between a conceited bourgeois Felix and his wife whose monologues express the author's own idealism. Anti-positivist and feminist ideas of the play corresponded with the views of the magazine's editors A. Volynsky and L. Gurevich. A document discovered in the archive reveals that the translator in question was S.A. Mochan, author of several publications related to the theme of female emancipation. Distinctive features of the play include the "poetics of repetition" (Jolly) that contributes to the creation of the internal integrity of the drama as well as the emphasis on the internal rather than external action. Tracing the author's use of the key words (*réalité*, *rêve*, *sens commun*, etc.) and their translation into Russian, I argue that the drama has a circular structure and that the heroine's defeat is confirmed by the fact that she adopts her spouse's way of speech. The Russian translation had substitutions and omissions that leveled some of the author's devices and smoothed the originality of the characters. At the same time, the rhetorical devices used by the translator made it possible to preserve the inner action based on the change of the emotional condition of the characters. An analysis of the language of the original drama and its translation demonstrates that close attention to the *word* is one of the characteristic features of Villiers de l'Isle-Adam's poetics.
Keywords: reception, translation, Villiers de l'Isle-Adam, *Severny Vestnik*, poetics, Modern Drama, Silver Age.
Information about the author: Anfisa D. Savina, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: anfisa.savina@yandex.ru
For citation: Savina A.D. In the Wake of the New Drama: Villiers de l'Isle-Adam's *La Révolte* and Its First Russian Translation. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 72–91. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-72-91

Эпигон романтизма и предтеча символизма, философ в творчестве и мечтатель в жизни, О. Вилье де Лиль-Адан (1838–1889), несмотря на пророчества поклонников, так и не стал признанным классиком литературы. Однако на рубеже XIX–XX вв. близкие к символизму французские авторы видели в нем учителя и провозвестника новых идей, а в России к его произведениям в качестве переводчиков и популяризаторов обращались такие известные представители культуры Серебряного века, как И. Анненский, З. Гиппиус, В. Брюсов, М. Волошин. Творческое наследие писателя разнообразно в жанровом отношении: сатирические и мистические новеллы, несхожие по сюжету и стилю драмы (среди которых и «мелодрама в стиле 30-х гг.», и «социальная драма», и философская трагедия), фантастический роман. При этом во всех произведениях Вилье де Лиль-Адана заметны верность автора идеалистическим взглядам и презрение к прагматичным ценностям современного мира.

В России, как и во Франции, Вилье был известен прежде всего своим новеллистическим творчеством, некоторую популярность он приобрел после выхода сборника «Жестокие рассказы» (Пантеон, 1908), однако на этом знакомство с ним читающей аудитории не заканчивалось. Безусловно, одно из самых ярких явлений русской рецепции творчества Вилье де Лиль-Адана — перевод философской трагедии «Аксель», осуществленный М. Волошиным[1]. Но это отнюдь не единственный случай внимания отечественных литераторов к драматургии писателя: трижды под разными на-

1 Завершенный в 1909 г. перевод полностью был опубликован только в 2003 г. с обстоятельной вступительной статьей П.Р. Заборова [9]. Однако М. Волошин не раз читал перевод «Акселя» на публичных лекциях.

званиями публиковалась пьеса «L'Evasion» («Свобода», 1909, пер. Мирэ [А.М. Моисеева] и Н.С. [Н.Г. Чулкова]; «Пробуждение», 1915, пер. И. Арденина [И.Е. Спивак]; «Освобождение», 1920, пер. С.А. Полякова)[2]. А одним из первых произведений Вилье де Лиль-Адана, появившихся в России, стала драма «La Révolte» («Мятеж»), напечатанная без указания переводчика в «Северном вестнике» в 1897 г. На наш взгляд, этот перевод драмы писателя, мировоззрение которого оказалось созвучно взглядам руководителей близкого к символистам журнала, заслуживает и атрибуции, и анализа.

Раскритикованная современниками драма «La Révolte» на сегодняшний день признается одним из самых интересных и новаторских произведений Вилье де Лиль-Адана (см.: [13; 14; 15]). В пьесе ярко отразились и отношение автора к действительности и творчеству, и его установка на обновление театра (в этом отношении «La Révolte», безусловно, предвосхищает появление европейской «новой драмы»[3]), и характерные принципы поэтики Вилье (акцент на смене тональностей, появление ключевых слов, повторение которых оборачивается лейтмотивом, определяющим поведение героев). Представляется небезынтересным проследить, как эти особенности были переданы в русском переводе конца XIX в.[4]

«La Révolte» — это одноактная пьеса с двумя действующими лицами; написанная в 1868–1869 гг.[5], она внешне резко контрастирует с более ранними романтическими драмами Вилье. Действие происходит «в наши дни» — в 60–70-е гг. XIX в. — в буржуазной семье. Сюжет драмы предельно прост: Элизабет (в переводе «Северного вестника» — Елизавета), супруга банкира, являющаяся одновременно его деловым и очень толковым компаньоном, однажды вечером уходит из дома, объявив мужу, что задыхается среди «положительных» людей, произносящих слова «мечты» и «поэзия» со снисходительной усмешкой. Спустя несколько часов она возвращается, поняв, что потерпела поражение в борьбе за свой духовный мир и уже не сможет

2 В архиве А.М. Горького ИМЛИ РАН хранится тетрадь С. Полякова с неоконченным переводом «Elën», сделанным, вероятно, в 1909 г.

3 О развитии и особенностях «новой драмы» см. исследования Т.К. Шах-Азизовой [12], Б.И. Зингермана [8] и др.

4 Второй раз пьеса появилась в России под названием «Бунт» в 2007 г. в переводе Д. Менчинского и Е. Дмитриевой [3].

5 Пьеса, опубликованная в издательстве «Lemerre» в 1870 г., была с небольшими изменениями переиздана в 1877 г. (см: [16, p. 1153]). Русский перевод сделан с первого издания.

наслаждаться желанным одиночеством среди деревьев и книг, ибо расчеты и финансы отравили ее душу. Супруги мирятся, сюжет замыкается в кольцо: вернувшись, Элизабет принимает ту же позу, что и в первой сцене. И только финальная реплика героини и последняя ремарка автора («она смотрит на него [мужа] с состраданием и глубокой грустью» [2, с. 151]) оставляет у читателя надежду на возможное возрождение героини. По замечанию Е. Дмитриевой, «пытаясь изобрести новый язык искусства, Вилье искусно (хотя и почти незаметно), ломает все то, на чем держалась традиционно драма и на чем в особенности держится буржуазная драма его времени. Перипетии и интриги, считающиеся непреложной принадлежностью драматического рода вообще <...> заменяются полным их отсутствием» [7, с. 60]. В драме почти ничего не происходит, все действие заключается в диалогах, перерастающих в монологи не понимающих друг друга персонажей. Основанную на противостоянии двух систем ценностей пьесу можно назвать не только «драмой идей», но и «драмой говорения», более того, «слова» становятся одной из важных тем в споре героев: то, что для Феликса «только слова», для Элизабет является содержанием мира («внешний мир имеет значение лишь постольку, поскольку он отражается в словах, которые мы к нему применяем» [2, с. 143], — эта фраза героини соответствует субъективному идеализму Вилье де Лиль-Адана). В то же время, как отмечает Ж. Жоли, в пьесе присутствуют *рассказанные* события прошлого и *описанные*, но так и не появляющиеся персонажи, что говорит о взаимопроникаемости эпического и драматического начал в произведениях Вилье [13, p. 26–27]. По мысли исследовательницы, обновление драматического языка в творчестве писателя происходит благодаря размыванию границ между эпосом, лирикой и драмой, что в целом приближает пьесу к литературе конца XIX в. [13, p. 17–18].

Неудивительно, что пьеса, провалившаяся на сцене в 1870 г.[6], оказалась востребована в эпоху «fin de siècle». Осуществленная в 1896 г. постановка Антуана была встречена с энтузиазмом, о чем стало известно представителям русской интеллигенции. «Осенью прошедшего 1896 г. драма эта была с большим успехом возобновлена на сцене театра Odéon» [2,

6 Сыгранная в 1870 г. в театре «Водевиль» пьеса имела «успех скандала». Постановка, осуществленная благодаря деятельному участию Дюма-сына, хоть и снискала похвалы некоторых «парнасцев», была в целом враждебно встречена публикой и критиками и после пяти представлений исчезла из репертуара [16, p. 1135–1136, 1151–1153].

с. 129], — сообщалось в кратком вступлении к публикации драмы в «Северном вестнике».

«Северный вестник», с 1891 г. принадлежащий Л.Я. Гуревич и фактически возглавляемый А.Л. Волынским, известен как первый «толстый журнал», взявший курс на модернизм. При многочисленных разногласиях с представителями нового литературного направления, кантианец Волынский горячо поддерживал в искусстве «художественный идеализм» и ценил в символизме стремление сочетать «мир явлений с таинственным миром божества» [4, с. 253]. Перевод из Вилье де Лиль-Адана появился в журнале не только как недавно вышедшая из забвения драма символистского мэтра, но и как произведение, вполне отвечающее редакторским установкам, с одной стороны, своей антипозитивистской направленностью, с другой — потенциально заложенной женской темой.

По мнению А.Л. Волынского и Л.Я. Гуревич, выраженному в программной статье «Северного вестника», «Буржуазность всегда стояла, сознательно или бессознательно, в непримиримой вражде с идеализмом» [5, с. III]. В сущности, здесь названы два полюса, на противостоянии которых строится рассматриваемая нами драма Вилье де Лиль-Адана. Безусловно, кантовский «критический идеализм», важный в системе взглядов Волынского, весьма далек от перерастающего в «иллюзионизм» субъективного идеализма Вилье, но трагический разлад между духовными стремлениями человечества и ценностями сегодняшнего дня является одной из основных тем в творчестве французского писателя. В произведениях Вилье зачастую именно «честный буржуа» становится воплощением равнодушного к тайне, обожествляющего пользу и здравый смысл современного мира, против бездуховности которого бунтует «мечтательница» Элизабет. Определяя понятие «буржуазности», авторы манифеста пишут: «В известный момент история выдвинула в качестве прогрессивной силы так называемое третье сословие с его типическою чертою умеренности в жизненных требованиях и теоретических идеалах» [5, с. II]. Будто иллюстрируя пассаж русских теоретиков, герой драмы Вилье признается: «Не люблю я высоких вершин ни в природе, ни в людях, предпочитаю во всем — честную умеренность» [2, с. 137]. Вилье де Лиль-Адан вел сознательную войну с буржуазностью как восприятием мира, об этом свидетельствует и творческое, и эпистолярное наследие писателя. Так, работая над повестью «Клэр Ленуар», он

пишет С. Малларме: «Я воплотил его [буржуа], чтобы изводить свободней и увереннней»[7]. Близок французскому писателю и тезис о том, что человеческая мысль «для своего развития нуждается в полной независимости от каких-либо утилитарных предписаний» [5, с. III], — отношение к пользе и здравому смыслу становится ключевым при характеристике персонажей.

В то же время в драме прочитывается и социальный подтекст, игравший более заметную роль в первоначальном замысле автора. А. Рэтт отмечает, что в ранней версии пьесы возмущенной героине принадлежали слова: «Вот что они сделали со мной!.. Вот что они сделали со многими женщинами…» [16, p. 1137–1138]. В более поздних редакциях подобные реплики исчезли из философско-поэтических монологов героини, вопрос о положении женщины в обществе уступил место романтическому конфликту художника и филистерского мира, так как поэтическая натура Элизабет оказалась для автора важнее ее женской природы. Но все же «женская тема» может быть выявлена в произведении, прежде всего благодаря образу главной героини, не хуже мужа разбирающейся в делах, но явно превосходящей его душевными свойствами.

Закономерно, что «женский вопрос» не оставался без внимания в журнале, издаваемым сторонницей женской эмансипации Л.Я. Гуревич[8]. В частности, тема феминизма была затронута в статьях Софьи Аароновны Мочан, подписывавшейся инициалами С.М.[9]: «Письмо из Парижа. Французские студенты медики» («Северный Вестник», 1894, № 9; немалое внимание в публикации уделяется отношению к девушкам-студенткам во Франции) и «Защитница женских прав в XVIII веке» («Северный вестник», 1897, № 12). Мы предполагаем, что именно С.А. Мочан является автором перевода рассматриваемой драмы, что подтверждает обнаруженный нами в составе фонда 2197 («Заграничный архив А.И. Герцена и Н.П. Огарева») РГАЛИ документ — журнальная вырезка с текстом пьесы «Мятеж»[10], в которой, в отличие от остальных изданий того же номера, под заглавием ука-

7 Письмо от 27 сентября 1867 г. Цит. по: [16, p. 1137].

8 Характеризуя беллетристический отдел журнала, Е.В. Иванова указывает: «На всех этапах существования “Северного вестника” в нем печаталось множество произведений, посвященных положению женщин, что было связано с интересом Гуревич к этому вопросу» [10, с. 111].

9 Инициалы раскрыты на основании данных словаря И.Ф. Масанова [11, с. 58].

10 Возможно, это оттиск, сделанный для переводчицы.

зано: «Перевод с французского. С. Мочан»[11], а на первой странице сделана дарственная надпись от ее имени. Таким образом, драма Вилье, вполне соответствующая идейно-эстетическим установкам редакторов журнала, была близка и переводчице.

Тексту драмы в «Северном вестнике» предшествовали два вступления. Упомянутые выше несколько строк, посвященные сценической судьбе пьесы, подводили читателя к «небольшому, написанному самим Вилье де-Лиль Аданом предисловию», в котором «характерно выступают и отношение французской критики 70-х годов к этому произведению, и взгляд Вилье де-Лиль Адана на современный театр» [2, с. 129]. На этом предисловии стоит остановиться подробнее.

Раздосадованный провалом постановки, Вилье высокомерно-ироничен в своем обращении к читателям. Язвительные замечания переплетаются с обличениями («завещанный нам Мольером и Корнелем театр сделался бесславием современного искусства» [2, с. 132]) и истинной патетикой («есть лишь умы невозмутимые, жаждущие света, движения вперед, красоты!» [2, с. 131]). Интерес представляют не столько выпады Вилье против конкретных критиков, не понявших пьесу, сколько пронизывающая текст убежденность автора в необходимости и неминуемости обновления театра. Требование отказа от стандартных театральных приемов и утверждение вторичности «пользы» по отношению к «мечте» и «идеалу» превращают это предисловие в один из первых манифестов «новой драмы». Свою пьесу Вилье позиционирует как «первую попытку» разрушить «позорные правила» французской сцены. Однако, по словам комментаторов, несмотря на «звучное вступление», появление драмы в печати прошло почти незамеченным, что в немалой степени объясняется начавшейся в это время франко-прусской войной [16, p. 1153].

В русской версии предисловия обнаруживаются черты, характерные для всего рассматриваемого перевода: лексические и синтаксические замены, изменение абзацного членения, игра со стилевыми регистрами для отражения пафоса или иронии, снятие авторской графики (прописных букв, курсива). Самые заметные отличия от французской редакции обусловлены намеренными, но никак не обозначенными купюрами в тексте.

11 РГАЛИ. Ф. 2197. Оп. 1. Ед. хр. 711. Л. 1.

В оригинале вступление Вилье перегружено именами, ибо он назвал, кажется, всех, кто как-либо откликнулся на постановку пьесы. В переводе опущены имена не особенно известных русскому читателю литераторов, вызвавших благодарность или негодование писателя, чересчур высокомерные пассажи автора, а также два абзаца, содержащие слишком эмоциональные упреки конкретным критикам. Наиболее значительный пропуск связан с концовкой. «Но освободившись от навязываемых ей суждений, толпа покажет скоро свою силу, и тогда ничтожествам труднее будет парализовать попытки тех, которые во всякое время умели быть творцами искусства, а не рабами его. Тогда настанет царство правосудия» [2, с. 133], — на такой патетичной ноте заканчивается предисловие автора в «Северном вестнике». Однако в оригинале за тирадой о торжестве справедливости следует отсутствующий в русском журнале финал:

> «D'ailleurs, que nous importe même la justice!...
>
> Celui qui, en naissant, ne porte pas dans sa poitrine sa propre gloire, ne connaîtra jamais la signification réelle de ce mot» [16, p. 383].
>
> [«Впрочем, какое дело нам даже до справедливости!..
>
> Тот, кто от рождения не носит в груди собственную славу, никогда не узнает истинного значения этого слова»] [12].

Это гордое заявление, ярко характеризуя писателя и почти нивелируя смысл сказанного ранее, меняет посыл всего текста. В результате купюр, сделанных по воле переводчика или редактора, несколько смягчается противоречивость всего выступления, корректируется образ автора, предисловие становится не местью неблагосклонным критикам, а попыткой выразить взгляды на литературу и современную ситуацию в мире искусства.

Прежде чем говорить о переводе драмы, стоит отметить некоторые особенности поэтики оригинального текста. Как указывает Ж. Жоли, важную роль в художественной ткани пьесы играют повторы: звуковые, лексические, синтаксические, ритмические. По мысли исследовательницы, именно «поэтика повторений» способствует созданию внутренней цельности драмы [13, p. 308, 311]. Мы обратим внимание на появление и повторение

12 При необходимости в квадратных скобках приводится максимально приближенный к оригиналу перевод.

в русском переводе некоторых характерных для творчества Вилье ключевых слов, связанных с противостоящими мировоззренческими позициями. С одной стороны располагается комплекс понятий, определяющий систему ценностей мира дельцов (здравый смысл, позитивизм, современность, польза, реальная жизнь и т. п.); с другой — концепты, связанные с устремлениями идеалистов (мечта, поэзия, тайна, смерть, высшая реальность и др.). Сама пьеса интересна тем, что ее герои лишены типичного для персонажей Вилье схематизма: Элизабет, романтическая натура, оказывается прекрасным счетоводом, знающим цену «каждой монетке», а олицетворение посредственности — Феликс — способен вызвать симпатию. Это проявляется и в речи персонажей. В частности, на наш взгляд, конечный проигрыш Элизабет был внутренне предопределен неоднократным появлением в ее репликах слова «utile» («полезный») и его дериватов. Еще одной особенностью драмы является вторичность внешнего действия по отношению к внутреннему, построенному на внезапной смене тональности диалогов даже в пределах одной сцены. Созданию этого «лирического» действия, как и раскрытию образов персонажей, способствуют и стилистические приемы, и авторские ремарки, неизбежно претерпевающие изменения в процессе перевода.

Первый диалог героев подчеркнуто сух: разговаривают не супруги, а деловые компаньоны. Этому способствует переданное в переводе обилие соответствующих терминов: *quittances*, *expropriation*, *l'escompte et la commission, acceptations, opération* и др. — *квитанции*, *отчуждение имущества*, *учет и комиссия, векселя, операция* (следует отметить, что при лексической эквивалентности теряется авторская звукопись). Определяются отношения героев: Феликс более экспрессивен, допускает крепкие выражения, поучительный тон, тогда как Элизабет, не отрываясь от подсчетов, лаконично и точно отвечает на его вопросы. Героиня в переводе наделяется «мягкостью»: она говорит «с мягкой насмешкой» (в ор.: «un peu moqueuse» — немного насмешливо), «мягко и продолжая писать» («tout doucement, sans cesser d'écrire» — «doucement» — тихо, медленно, мягко. Ср. в современном переводе Е. Дмитриевой: «очень тихо, не прекращая писать» [3, с. 21]), лаконичное «Pardon» заменяется на «Прости, друг мой» [2, с. 135]. Эти мелкие детали тем не менее сказываются на общем впечатлении: в русской версии отношения героев в начале пьесы теплее, а Эли-

забет менее похожа на бесстрастных и холодных героинь, типичных для творчества Вилье.

Закончив с финансовыми вопросами, Феликс начинает расхваливать деловую сметку жены и постепенно высказывает свои взгляды на жизнь — взгляды здравомыслящего, довольного собой человека. («Феликс не добр и не зол, не плох и не хорош. Он мыслит позитивно, т. е. никакой реальности кроме окружающего мира он не приемлет, круг его интересов не выходит за рамки обычных, заурядных вещей. <...> Перед нами не посредственный мужчина — а сама посредственность» [1, с. 83].)

Рассуждая о любви, природе, театре, банкир превращается в комического персонажа («Ты знаешь, я ведь очень люблю тебя и не хочу тебя видеть больной... Да и кому мне доверить ведение книг, если ты вздумаешь вдруг захворать серьезно?» [2, с. 136]). Экспрессия и живость монолога Феликса передана в переводе с помощью междометий, вопросительных и восклицательных конструкций: «J'aurai des billets de faveur facilement, vu ma position. Tiens, par notre ami Vaudran!..» [16, p. 390] — «Я смогу без труда получить даровые билеты... И знаешь через кого? — через Водрана!» [2, с. 136]. В тираде о современном театре, появляется принципиально важное для характеристики Феликса, но выпущенное в переводе слово «positivement» («положительно»). В то же время, не следуя дословно оригиналу, переводчица подчеркивает другое ключевое слово — «полезный»: «Деревня дает нам часто полезные идеи»; «Там [в театре] можно иногда встретить полезных людей» [2, с. 136] (в ор.: «Elle inspire des idées fraîches, souvent lucratives», «L'on peut y rencontrer de bonnes occasions...» [16, p. 390]).

Вальяжные рассуждения Феликса прерываются героиней, которая превращает собственное признание об уходе из дома в подробнейший, но совершенно безэмоциональный финансовый отчет (перевод следует оригиналу: почти на две страницы — одно восклицательное предложение). Как будто не считаясь с тем, какое впечатление произведет сам факт ее ухода, она сухо информирует мужа о потраченных и накопленных за четыре года совместной жизни деньгах. Интерес представляет реплика Феликса, в которой появляется знаковое понятие: «Que signifie?.. Perds-tu le Sens Commun?» [16, p. 392] — в «Северном вестнике»: «Что все это значит?.. Ты сходишь с ума?» [2, с. 138]. Перевод верен и в смысловом отношении, и в передаче эмоции изумленного супруга, однако утрачено выражение «Sens Commun»

(«Здравый смысл»), которое Вилье так определил в предисловии: «ce digne Sens-Commun qui change d'avis à tous les siècles, qui est le jouet de l'opinion d'un pays, ou d'une mode, qui préjuge au hasard, qui "n'aime pas les montagnes trop hautes"!» [16, p. 382] — в переводе С.А. Мочан: «достопочтенный здравый смысл, который меняет свои убеждения с каждым новым веком, служит игрушкой общественного или просто модного мнения, судит наудачу, "не любит высоких вершин"» [2, с. 132]. Выражение «Sens Commun» появляется в тексте всего трижды, однако в сильных позициях: в начале драмы как первая реакция Феликса на странное поведение жены в процитированной выше фразе, в кульминационном монологе Элизабет, бросающей упреки «так называемому здравому смыслу» («le soi-disant sens commun»), и в финальной реплике признающей свое поражение героини (эту реплику мы рассмотрим ниже).

Недооценка важности понятия «le Sens Commun» в системе взглядов писателя приводит переводчицу к некорректному переводу прилагательного в предложении: «C'est un homme d'un extérieur sage» [16, p. 396] — «Он имеет вид существа здравомыслящего» [2, с. 141]. Этой фразой юная Элизабет стремилась внушить себе уважение к супругу на заре семейной жизни. Очевидно, что для героини, являющейся в некотором смысле alter ego автора, симпатия к «здравомыслящему» человеку была невозможной. Противоположностью прагматичному здравомыслию выступает понятие «l'Esprit-Humain», переведенное С. Мочан как «человеческий разум», а Е. Дмитриевой — «Дух Человеческий». Такие разночтения вполне закономерны, так как французское слово «esprit», не имея точного русского эквивалента, «обозначает одновременно рациональное и духовное начало в человеке» [6, с. 127].

Поэтичная героиня «Мятежа» не вписывается в романтический канон из-за своей глубокой рациональности. В Элизабет реализуется характерный для творчества Вилье тип женщины, совмещающий «лед и пламень»: холодной и страстной, разумной и чувствительной, религиозной и стремящейся к тайному знанию. Этот тип воплощается во всех возвышенных героинях Вилье — от Туллии Фабрианы (дебютный роман «Изида») до Андреиды Гадали («Будущая Ева»). Поэтому вполне объяснимы ремарки, сопровождающие реплики героини во время вынужденного объяснения с мужем: при нарастающей пламенности монологов Элизабет, автор ука-

зывает на ее спокойствие и бесстрастность: «Elle parle d’un ton froid et très calme» [говорит холодно и очень спокойно], «très simplement» [очень просто], «impassible» [бесстрастно] «assombrie» [опечаленно] «tranquillement» [спокойно, безмятежно]. В русском переводе ремарок акцент сделан на отчужденности героини от собеседника («impassible» — «не слушая», «не придавая его словам значения»), а при передаче реплик переводчица регулярно отходит от синтаксиса оригинала, подчеркивая эмоциональное напряжение экспрессивным синтаксисом («Жить я хочу!» [2, с. 142]), параллельными конструкциями, нанизыванием синонимов («и безумно, и страстно, и без сожаленья… и на веки!» [2, с. 142]).

Элизабет начинает свое объяснение с воспоминаний о детстве, которые представлены в характерной для разговорного русского языка повествовательной манере: «Родители мои были люди положительные», «говаривал он [отец] во время прогулки» [2, с. 140]. Ср.: в современной версии переведено дословно: «Мои родители были людьми очень положительными»; «Во время прогулок он [отец] <…> говорил» [3, с. 29, 30]. Стилистически-маркированный перевод «Северного вестника» несколько приземляет образ Элизабет.

Рассказывая о родительском доме, Элизабет называет важнейшие понятия (*le Positif*, *réalité*, *rêve*), неоднократно появляющиеся в дальнейшем тексте. Так, определение «положительный» четырежды повторяется на одной странице и вполне определенно характеризует реплику «разгневанного» Феликса: «Положительно, я…» [2, с. 144]. При этом переводчица теряет графически выделенное автором обстоятельство *aujourd’hui*, хотя героиня постоянно подчеркивает свой разлад со временем («dans ces temps maudits où je suis forcée de vivre» [16, с. 398] — «в это проклятое время, в которое я осуждена жить» [2, с. 143]).

Французскому понятию *réalité*, настойчиво звучащему в оригинальном тексте, соответствуют в переводе «реальность», «действительность», «внешние проявления [мира]», несколько раз переводчица прибегает к заменам и опущениям; однако в русской версии сохраняется стержневая оппозиция: «“реальной” и так называемой “практической жизни”», «доброй трехсот-шестидесяти-пяти-дневной действительности» («“la vie réelle” et soi-disant “pratique”», «bonne réalité à trois cent soixante-cinq jours» [16, p. 395]) противостоит «истинная реальность» («vrai réalité»), связанная с возвышенными стремлениями человека.

Утверждая реальность идеального, Элизабет приходит к апологии мечты: «Rêver, <…> c’est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet!.. <…> C’est se ressaisir dans l’Impérissable! C’est se sentir solitaire, mais éternelle ! C’est aimer l’idéale Beauté <…>» [16, p. 398] — в переводе С.А. Мочан: «Мечтать — значит созерцать в себе сокровенный мир, внешние проявления которого служат лишь слабым его отражением!.. <…> Ощущать себя в беспредельном! Сознавать себя одиноким, но вечным! Любить идеальную красоту <…>» [2, с. 143].

Как можно заметить, «мечтать» становится для героини синонимом духовного бытия человека. Такое расширение возможно благодаря семантике французского понятия, не имеющего полного аналога в русском языке. Как указывает М. Голованивская, «французское *rêve, songe* обозначает пребывание человека в не-реальности, во сне, в мечтаниях, в грезах, причем часто сложно понять, какое именно из трех вышеперечисленных состояний имеется в виду. По-русски *сон* и *мечта* — понятия совершенно различные, поэтому при переводе мы подменяем более общее французское понятие более конкретным русским, теряя при этом все то, что обычно теряется при такой замене — объем понятия, его наполнение, особый смысл» [6, с. 27–28].

Слова rêver, rêve неоднократно повторяются в речи обоих персонажей, превращаясь в лейтмотив драмы. Стараясь отразить весь диапазон значений французского слова, на котором играет автор, переводчица прибегает к разным русским лексемам: rêver переводится как *мечтать, грезить, бредить, говорить,* при грамматических заменах оборотами с существительными *сон, бесплодные мечтанья, химеры*; rêve — *греза, мечта*. При адекватной передаче семантики теряются повторы, заданные в оригинальном тексте.

Характерным трансформациям в русском переводе подвергается монолог оставшегося в одиночестве Феликса, составляющий вторую сцену. Во время своей тирады герой приходит к осознанию, что Элизабет уехала, гнев на жену сменяется отчаяньем. Герой переживает неожиданное преображение, он даже «начинает понимать» свою жену. Однако некоторые реплики Феликса нарушают общую картину глубокого страдания, указывая на фиктивность его преображения: «Comment! on quitte donc sa fille et son mari pour aller “rêver” aujourd’hui! <…> Au secours!.. je ne peux pas comprendre ce que j’ai… <…> c’est l’enfer ! <…> Je ne sais pas… mais je souffre beaucoup… positivement» [16, p. 404]. [Как! В наше время оставить дочь и мужа, чтобы отправиться

“мечтать”! <...> На помощь!.. Я не могу понять, что со мной... <...> это ад! не знаю, но я очень страдаю... положительно]. В переводе С.А. Мочан: «Как!.. Так можно безнаказанно бросить дочь и мужа из-за каких-то химер! <...> На помощь!.. Не знаю, что со мной... но это ад! <...> не знаю, ... но, право, я так ужасно страдаю!..» [2, с. 148].

В переводе выпущены все ключевые для текста слова: *rêver, aujourd'hui positivement*, в результате герой оказывается более возвышенным, теряя присущую оригиналу комичность. Отметим, кстати, что в русской версии периодически сглаживается резкость, с которой характеризует супруга Элизабет: «vos mains désastreuses» [ваши губительные руки] — снят эпитет; «ce meurtrier» [этот убийца] — «муж мой» (подобные изменения могли диктоваться и требованиями цензуры).

В следующей сцене отчаянью Феликса вторит и одновременно противостоит горькое признание Элизабет, осознавшей неисполнимость своих надежд. Важной деталью перевода печального монолога героини становится пропуск фраз, связанных с философскими и оккультно-мистическими увлечениями Вилье де Лиль-Адана. Разрозненные и расплывчатые намеки на оккультные интересы Элизабет содержатся во всем тексте пьесы и представлены в русском переводе, но, по всей видимости, упоминания «Мирового Духа» и «далекого Света» слишком явно отсылали читателя к той стороне духовных исканий героини, на которой переводчица не хотела делать акцент.

Финальная сцена драмы очень интересна с точки зрения языка персонажей. В обращенную к самой себе речь Элизабет вместе с обвинениями супругу прокрадываются доводы Феликса, брошенные им в первой сцене:

«Felix: <...> Tu auras lu, autrefois, quelque mouvais romans, qui te troublent le cerveau dans ce moment-ci!» [16, p. 398] («Ты просто начиталась скверных романов <...> и они кружат тебе голову!» [2, с. 143]) — «Élisabeth: <...> Pas de choses romanesques à me reprocher à l'heure de la mort» [16, p. 406] («Пусть в минуту смерти я не смогу упрекнуть себя в романтических поступках» [2, с. 150]).

«Felix: <...> Tu ferais peser le poids de tes soucis à dormir debout sur toute l'existence d'une pauvre petite innocente!..» [16, p. 402] («Ты собираешься бросить бремя твоего вымышленного горя на жизнь маленького невинного существа» [2, с. 147]) — «Élisabeth: <...> Ai-je le droit de l'accabler sous le poids de mon avenir?» [16, p. 406] («Имею ли я право налагать на дочь тяжелое бремя моего будущего?» [2, с. 150]).

Апогеем такого заимствования становится уже вполне сознательный, хоть и не лишенный иронии, переход на лексику супруга: «Et quand je pense, mon ami, que je parlais de vous quitter au moment de la balance du semestre!.. Enfin, cela n'avait pas le sens commun?..» [16, p. 407] [«И когда я думаю, мой друг, что собиралась покинуть вас перед полугодовым отчетом! Ведь это было вопреки здравому смыслу?»] — в переводе Мочан: «И подумать только, друг мой, что я собиралась вас оставить во время трехмесячного баланса?.. Да ведь это было чистое безумие!» [2, с. 151]. В оригинале капитуляция Элизабет выражена на словесном уровне, в то время как появляющееся в переводе слово «безумие» принадлежит лексикону и самой Элизабет, высоко ценящей разум как духовную способность человека. Более того, выражение *sens commun* в реплике Элизабет закольцовывает пьесу так же, как и поза, в которую она садится, вернувшись. Так, в первой сцене, в вопросах Феликса, поочередно возникают важные для драмы понятия (выделено мной. — *А.С.*): «Perds-tu le **Sense Commun**?» [16, p. 392] — «Est-ce un accès de **folie**?» [16, p. 393] — «Est-ce que je **rêve**?» [16, p. 394]. Соответственно, в переводе С.А. Мочан: «Ты сходишь с ума?» [2, с. 138] — «Что это? — приступ помешательства?..» [2, с. 139] — «Что это, сон?» [2, с. 140] [«Я что — брежу?»].

В финальном диалоге эти же понятия появляются в обратном порядке: «Felix: <...> Je ne **rêve** pas au moins?» — «Il n'y a que les **folles** qui ne reviennent pas». — «Élisabeth: <...> Enfin, cela n'avait pas le **sens commun** ?... » [16, с. 407]. Соответственно: «И я не **брежу**?» — «одни **безумные** не возвращаются!» — «Да ведь это было чистое **безумие**!...» [2, с. 151] [«Ведь это было вопреки **здравому смыслу**?»]. Как мы видим, из-за неточности в деталях авторский прием утрачен в русском тексте.

В последнюю реплику торжествующего Феликса, уверившегося в «полном выздоровлении» жены, вплетается неоднозначная ремарка автора: «Il lui prend la main. Élisabeth chancelle un peu, par fatigue sans doute» [16, p. 408] [«Он берет ее за руку. Элизабет покачивается, вероятно, от усталости»] — в переводе Мочан: «берет ее руку. Елизавета шатается от утомления» [2, с. 151]. Утерянная в переводе гипотетическая модальность, выраженная вводным словом, подсказывает читателю истинное состояние героини. Авторский намек на существование «подводного течения» вполне соответствует художественным принципам «новой драмы».

И изменение мизансцены, и финальные авторские ремарки, и последняя реплика Элизабет («Élisabeth, inclinée sur lui, d’une voix lente et grave: Pauvre homme!…» [16, p. 408] — «Елизавета (склонившись над Феликсом, медленно и серьезно): “Бедный!..”» [2, с. 151]), вырываясь из кольцевой композиции, резко контрастирует с предшествующей картиной примирения супругов, придавая всей драме иное звучание. По своему действию — внезапному разрушению произведенного ранее впечатления — финал драмы можно соотнести с рассмотренным выше финалом предисловия. Однако из-за сокращения предисловия в «Северном вестнике» русские читатели не могли провести эту параллель.

Мы рассмотрели передачу далеко не всех концептуально-значимых лексем драмы, однако даже такой беглый анализ показывает, что в переводе по разным причинам (в том числе, из-за сложности адекватной передачи французских понятий русскими) утеряны многие тонкости языка оригинала, составляющие поэтику текста Вилье. Стремясь сохранить баланс между смысловым соответствием оригиналу и приемлемым русским звучанием, переводчица зачастую жертвует авторскими художественными приемами. В русском тексте, безусловно, сохранено внутреннее действие, основанное на изменении состояний персонажей, выраженных и в ремарках, и в речи; однако, представляя русскому читателю героев, переводчица сглаживает острые углы: отношения супругов оказываются более теплыми, страдания оставленного мужа — более глубокими и бесспорными, а Элизабет лишается свойственной героиням Вилье флера холодной, посвященной в таинственное женщины.

Насколько нам известно, пьеса Вилье де Лиль-Адана осталась затеряна на страницах «Северного вестника», не вызвав серьезного интереса у читателей. Утрата особенностей авторской поэтики приводила к усилению декларативности и риторичности, свойственных оригиналу, и на этом фоне становились менее заметными достоинства, приближающие пьесу к «новой драме» (значимость внутреннего конфликта[13], литературность, появление деталей-символов[14] и т. д.).

13 Если конфликт Элизабет с Феликсом, олицетворяющим филистерский мир, вполне отвечает романтической традиции, то разлад героини с собой, вынуждающий ее вернуться — «коллизия внутреннего порядка» [12, с. 46], характерная для «новой драмы».

14 В начале пьесы в руках Феликса гаснет лампа; Элизабет оставляет мужу на память кусок хрусталя, отражающий свет.

В 1890-х гг. Россия уже узнала Г. Ибсена; «Кукольный дом», сюжетно перекликающийся с «Мятежом», волновал умы и наличием интриги, и живостью героев, и открытым финалом. С другой стороны, русского читателя (и зрителя) ждал «театр настроений» А.П. Чехова, в котором русским аналогом буржуазному самодовольству выступает мещанская пошлость. Предвосхитив некоторые тенденции драматургии рубежа веков, театр Вилье не выдерживал сравнения с глубокими и неоднозначными творениями мастеров «новой драмы». Однако в рассмотренной нами пьесе ярко проступает характерное для Вилье де Лиль-Адана внимание к *слову*, вероятно ставшее одной из причин обращения к прозе французского автора русских поэтов Серебряного века.

Список литературы

1 *Абдуллаева Д.Б.* Традиция и новаторство в творчестве Вилье де Лиль-Адана: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. 185 с.

2 *Вилье де Лиль-Адан О.* Мятеж // Северный вестник. 1897. № 10. С. 129–151.

3 *Вилье де Лиль-Адан О.* Бунт / пер. с фр. [Кирилл Менчинский, Екатерина Дмитриева]; послесл. и примеч. Е. Дмитриевой. М.: Три квадрата, 2007. 62 с.

4 *Волынский А.* Литературные заметки // Северный вестник. 1896. № 12. С. 235–264.

5 *Волынский А., Гуревич Л.* Идеализм и буржуазность // Северный Вестник. 1896. № 1. С. I–VI.

6 *Голованивская М.К.* Ментальность в зеркале языка. Некоторые базовые мировоззренческие концепты французских и русских. М.: Автор, 2009. 223 с.

7 *Дмитриева Е.* Не Бунт, но революция // *Вилье де Лиль-Адан О.* Бунт / пер. с фр. [Кирилл Менчинский, Екатерина Дмитриева]; послесл. и примеч. Е. Дмитриевой. М.: Три квадрата, 2007. С. 49–62.

8 *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.

9 *Заборов П.Р.* Драма Вилье де Лиль-Адана «Аксель» в переводе М. Волошина // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 2003. Вып. 3. С. 3–9.

10 *Иванова Е.В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 91–128.

11 *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1958. Т. 3. 415 с.

12 *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 151 с.

13 *Jolly G.* Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: L'Harmattan, 2002. 350 p.
14 *Parisse L.* La Révolte. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité // Littératures. 2014. № 71. P. 45–58.
15 *Vibert B.* Villiers de L'Isle-Adam et l'impossible théâtre du XIX siècle // Romantisme. 1998. № 99. P. 71–87.
16 Villiers de l'Isle-Adam Au. Œuvres complètes: En 2 vols. V. 1. Édition établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collaboration de J.-M. Bellefroid. P.: Gallimard, 1986. 1660 p.

References

1 Abdullaeva D.B. *Traditsiia i novatorstvo v tvorchestve Vil'e de Lil'-Adana: dis. ... kand. filol. nauk* [Tradition and innovation in the work of Villiers de l'Isle-Adam: PhD thesis]. St. Petersburg, 2000. 185 p. (In Russ.)
2 Vil'e de Lil'-Adan O. Miatezh [The revolt]. *Severnyi vestnik*, 1897, no 10, pp. 129–151. (In Russ.)
3 Vil'e de Lil'-Adan O. *Bunt* [The revolt], transl. from French [Kirill Menchinskii, Ekaterina Dmitrieva]; afterword and ref. by E. Dmitrieva. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2007. 62 p. (In Russ.)
4 Volynskii A. Literaturnye zametki [Literary notes]. *Severnyi vestnik*, 1896, no 12, pp. 235–264. (In Russ.)
5 Volynskii A., Gurevich L. Idealizm i burzhuaznost' [Idealism and bourgeoisie]. *Severnyi Vestnik*, 1896, no 1, pp. I–VI. (In Russ.)
6 Golovanivskaia M.K. *Mental'nost' v zerkale iazyka. Nekotorye bazovye mirovozzrencheskie kontsepty frantsuzskikh i russkikh* [Mentality in the mirror of the language. Some basic ideological concepts of the French and of the Russians]. Moscow, Avtor Publ., 2009. 223 p. (In Russ.)
7 Dmitrieva E. Ne Bunt, no revoliutsiia [Not The Revolt, but the revolution]. Vil'e de Lil'-Adan O. *Bunt* [The revolt], transl. from French [Kirill Menchinskii, Ekaterina Dmitrieva]; afterword and ref. by E. Dmitrieva. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2007, pp. 49–62. (In Russ.)
8 Zingerman B.I. *Ocherki istorii dramy XX veka* [Essays on the history of drama in the 20th century]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 392 p. (In Russ.)
9 Zaborov P.R. Drama Vil'e de Lil'-Adana "Aksel'" v perevode M. Voloshina [Villiers de l'Isle-Adam's drama *Aksel* in the translation of M. Voloshin]. *Maksimilian Voloshin. Iz literaturnogo naslediia* [Maksimilian Voloshin. From the literary heritage]. St. Petersburg, 2003, issue 3, pp. 3–9. (In Russ.)
10 Ivanova E.V. *Severnyi vestnik. Literaturnyi protsess i russkaia zhurnalistika kontsa XIX — nachala XX veka: 1890–1904: Burzhuazno-liberal'nye i modernistskie izdaniia* [*Severnyi vestnik.* Literary process and Russian journalism of the late 19th — early 20th century:

1890–1904: Bourgeois-liberal and modernist periodicals]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 91–128. (In Russ.)

11 Masanov I.F. *Slovar' psevdonimov russkikh pisatelei, uchenykh i obshchestvennykh deiatelei: v 4 t.* [Dictionary of the pseudonyms of Russian writers, scientists, and public figures] Moscow, Izd-vo Vsesoiuz. kn. Palaty Publ., 1958. Vol. 3. 415 p. (In Russ.)

12 Shakh-Azizova T.K. *Chekhov i zapadnoevropeiskaia drama ego vremeni* [Chekhov and the Western European drama of his time]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 151 p. (In Russ.)

13 Jolly G. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris, L'Harmattan, 2002. 350 p. (In French)

14 Parisse L. *La Révolte*. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité. *Littératures*. 2014. no 71, pp. 45–58. (In French)

15 Vibert B. Villiers de L'Isle-Adam et l'impossible théâtre du XIX siècle. *Romantisme*, 1998, № 99, pp. 71–87. (In French)

16 Villiers de l'Isle-Adam Au. *Œuvres complètes*: En 2 vols. V. 1. Édition établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collaboration de J.-M. Bellefroid. Paris, Gallimard, 1986. 1660 p. (In French)

УДК 821.133.1+ 821.161.1
ББК 83.3(4Фра)+83

«ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ ДОБРОХОТНО ДАЮЩЕГО»: ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭКОНОМИЯ УИЛЬЯМА ДИННА ХОУЭЛЛСА

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-92-107

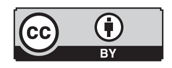
Аннотация: Статья представляет собой опыт пристального чтения автобиографического эссе «Злоключения доброхотно дающего» американского писателя Уильяма Динна Хоуэллса в контексте дискурса благотворительности и милосердия в США XIX в. Утверждается, что Хоуэллс был наследником сентиментально-назидательной «благотворительной литературы» и одновременно современником далеко не сентиментальной филантропии рубежа веков. Описывая различные случаи своей благотворительной деятельности, Хоуэллс комментирует драматическое положение современного филантропа, вынужденного каждый раз решать сложные этические задачи с точки зрения политической экономии. «Злоключения доброхотно дающего» подводит итог вековым дискуссиям о том, как можно делать добрые дела и при этом не умножать социальное зло, и оказывается секулярной версией «апостольского» послания, призывом заниматься благотворительностью, невзирая на неутешительные последствия этой деятельности. Статья посвящается памяти Е.А. Стеценко, автора главы о У.Д. Хоуэллсе в «Истории литературы США» (ИМЛИ РАН, 2013).

Ключевые слова: благотворительность, дар, Уильям Динн Хоуэллс, сентиментализм, реализм, американская литература рубежа веков, политическая экономия.

Информация об авторе: Александра Павловна Уракова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0003-2432-2840

E-mail: alexandraurakova@yandex.ru

Для цитирования: *Уракова А.П.* «Злоключения доброхотно дающего»: политическая экономия Уильяма Динна Хоуэллса // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 92–107. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-92-107



"TRIBULATIONS OF A CHEERFUL GIVER": POLITICAL ECONOMY OF WILLIAM DEAN HOWELLS

© 2019. A.P. Urakova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 22, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article is a close reading of the autobiographical sketch "Tribulations of a Cheerful Giver" by William Dean Howells in the context of the discourses of benevolence and charity in the 19th century United States. It argues that Howells was both a successor to the so-called sentimental "benevolence literature" and a contemporary of the anti-sentimental postbellum philanthropic practices. Describing different instances of alms-giving and charitable work from his personal experience, Howells comments on the dramatic situation of a contemporary philanthropist who faces complex ethical dilemma tackling controversies of charity from the perspective of political economy. "Tribulations of a Cheerful Giver" reflects on the century-long discussions about charity — namely how it is possible to do good without multiplying social evil. The title and the final of the sketch disclose it as a secular version of the "apostolic letter," an ultimate appeal to be charitable even when charitable activities do not bring desirable results. The article is dedicated to the memory of Ekaterina A. Stetsenko, author of the chapter on Howells in the *History of American Literature* (IWL RAS Publ., 2013).
Keywords: philanthropy, gift, William Dean Howells, sentimentalism, realism, American literature at the verge of the 19th and 20th centuries, political economy.
Information about the author: Alexandra P. Urakova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0003-2432-2840
E-mail: alexandraurakova@yandex.ru
For citation: Urakova A.P. "Tribulations of a Cheerful Giver": Political Economy of William Dean Howells. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 92–107. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-92-107

Памяти Е.А. Стеценко
In the memory of Ekaterina A. Stetsenko

Эссе «Злоключения доброхотно дающего» Уильяма Дина Хоуэллса, вошедшее в сборник «Впечатления и опыты» (1896), открывается символической сценой: герой-рассказчик, бродя по одной из нью-йоркских улиц, замечает сидящего на ступеньке дома нищего:

> Казалось, что его локти лежат на коленях, а руки вытянуты вперед. Но когда я подошел ближе, я увидел, что у него нет кистей рук, а только культи, там, где пальцы были отрезаны от ладоней, и именно культи он протягивает в немой мольбе — таким образом прося милостыню. <...> Когда я подошел, он не поднял на меня глаз, а когда я остановился — не сказал ни слова. Мне это понравилось; кроме увечья — но то была не его вина — в нем не было ничего, что оскорбляло бы вкус, и его неподвижное молчание, безусловно, впечатляло. Я сразу решил, что подам ему что-нибудь... [8, p. 111][1].

Изображенная с натуралистическими подробностями, фигура нищего не лишена сентиментальности: опущенный взгляд говорит о смирении, протянутые культи красноречивей слов и слез побуждают к импульсивному поступку: «Я сразу решил, что подам ему что-нибудь». Американская исследовательница Хильдергард Хоэллер усматривает в данном увечье символический смысл: нищий просит о помощи, но у него нет рук; это знак того, что

1 Перевод везде наш. — *А.У.*

в современном мире дар невозможен [6, p. 164]. В самом деле, рассказчик сталкивается если не с невозможностью, то по крайней мере с невыносимой сложностью дарения: простой акт милосердия превращается для него в предмет мучительной рефлексии и изнуряющих расчетов. Название эссе глубоко иронично, если принять во внимание тот факт, что по-английски «доброхотно дающий» звучит как «cheerful giver», буквально, радостный даритель[2].

История с нищим открывает собой хронику «злоключений доброхотно дающего» — автобиографического alter ego автора. Если Х. Хоэллер останавливается на анализе этого знакового, но не единственного эпизода, мы предлагаем внимательно перечитать от начала до конца малоизвестное произведение американского классика-реалиста как пример его пессимистических и противоречивых взглядов на благотворительность. Писавший на рубеже XIX–XX вв. Хоуэллс был, с одной стороны, наследником вековой традиции так называемой «благотворительной литературы» [2], которая носила преимущественно сентиментально-назидательный характер, с другой стороны, современником эпохи, когда филантропия, став функциональной бюрократизированной системой, утратила былую веру в ценность индивидуального морального поступка и силу симпатии[3]. Наконец в эссе Хоуэллса нашли отражение социалистические идеи, например, критика социального и экономического неравенства, имманентно присущего существующему порядку[4].

Эпизод с безруким нищим заслуживает пристального внимания. В центре его оказывается непростая дилемма «подать или не подать». За первым душевным порывом («подам ему что-нибудь») следует рефлексия:

> ...когда я становлюсь свидетелем нужды или того, что выдает себя за нужду, что-то во мне говорит: «Просящему у тебя дай» и я вынужден дать, иначе я ухожу с нечистой совестью — а это я ненавижу. Конечно же, я не даю

2 Tribulations of a Cheerful Giver — цитата из Второго Послания апостола Павла к Коринфянам (9: 6–8): ибо доброхотно дающего любит Бог / God loves a cheerful giver.

3 О бюрократизации и десентиментализации филантропии после Гражданской войны см.: [5, с. 134–159].

4 Увлечение Хоуэллсом социалистическими идеями приходится именно на 1880-е гг., в это время он сближается с Э. Беллами и вступает в Лигу антиимпериалистов. См. об этом: [1, с. 378–379].

> много, потому что хочу быть хорошим гражданином, а не только хорошим христианином; и как только я прислушиваюсь к голосу, которому не могу не повиноваться, я тотчас слышу другой голос, упрекающий меня за поощрение уличного попрошайничества. Меня учили, что уличное попрошайничество — это зло, и пока я расстегиваю два своих пальто и обыскав три или четыре кармана, нахожу наконец маленькую монету, чтобы отдать ее, следуя зову первого голоса, я чувствую, что поступаю неправильно [8, p. 111].

Данный пассаж примечателен тем, что в нем рассказчик с напускной наивностью описывает благотворительность через непримиримый конфликт двух позиций: с одной стороны, императивный импульс дать просящему, легитимированный христианским заветом (не случайно у эссе «апостольское» название), с другой — гражданская добродетель, необходимость заботиться о благе общества и взвешивать каждое решение в соответствии с ним. Перед нами конфликт чувства и долга, но также долга и долга, личной (ср.: нечистая совесть) и гражданской этики. Христианская мораль — устаревшая, нуждающаяся в реформе, в адаптации к новым обстоятельствам — противопоставлена интересам современного государства. «Доброхотно дающий» — это человек сомневающийся; стоя перед неразрешимым выбором, он пытается найти компромиссное решение.

> Итак, я иду на компромисс, и я совсем не уверен, что каждый из этих двух голосов мной доволен. Я и сам собой недоволен; но все же я доволен больше, если что-нибудь даю. Таково было мое эгоистическое побуждение, когда я подчинился моей лучшей природе и голосу «Просящему у тебя дай»; ибо, как я уже говорил, я ненавижу нечистую совесть, и из двух зол я выбираю меньшее — то, что в этом случае предлагает мне моя яростная политическая экономия (that my incensed political economy gives me) [8, p. 112].

Словосочетание «политическая экономия» в приведенном фрагменте знаменательно. Еще сентиментальная поэтесса Лидия Сигурни в трактате «Письма к юным леди» (1833) писала об «экономии милосердия», которой должна руководствоваться благочестивая девица, совершая добрые дела:

> Учись *экономии милосердия (econoту of charity)*. Правильно потраченный, один доллар может сделать больше добра, нежели сумма в десятки раз больше. Насколько можешь, увеличивай долю, отведенную для бедных, собственным трудом... Если ты распоряжаешься своим временем, регулярно используй один час из двадцати четырех для занятий благотворительностью... [9, p. 106].

Призывая относиться к благотворительным занятиям экономически, Сигурни понимает милосердие как рутинную, ежедневную, в высшей степени регламентированную работу. В основе этой экономии лежит принцип эффективного распределения ресурсов — физических, духовных, финансовых и временных. Иными словами, «экономия милосердия» требовалась Сигурни и другим авторам нравоучительных пособий, например, Кэтрин Бичер, чтобы найти место богоугодным делам в жизненном укладе, грамотно распределить время и деньги между благотворительностью и другими обязанностями и тратами. Хоуэллс обращается к политической экономии с иной целью: он пытается решить этическую дилемму — как быть одновременно хорошим христианином и хорошим гражданином.

Наконец перед нами — возможная скрытая аллюзия к «Письмам из Нью-Йорка» сентиментальной писательницы Лидии Марии Чайлд (1841–1843), которая рассуждала о милосердии в терминах политической экономии в похожем контексте. Во время одной из своих прогулок рассказчица Чайлд, «фланесса», путешествующая по городу и наблюдающая его разнообразную жизнь, видит двух дерущихся маленьких оборвышей и их нищую мать-иммигрантку. Исполненная симпатии, повинуясь доброму импульсу, она протягивает им пенни, несмотря на то что «политическая экономия не одобряет этого» [4, p. 97]. Ее жест не делает мир лучше — возможно только хуже, и Чайлд задумывается о том, как хорошо бы было, если бы взамен политической экономии миром управляла «ангельская экономия», где главным законом был бы закон Любви [4, p. 97]. Рассказчица прекрасно понимает, что это неосуществимая социальная утопия, но понимание не снижает важности трансцендентного аспекта или измерения социальных отношений, которые автор «Писем из Нью-Йорка» пытается преобразовать при помощи симпатии. Как и Чайлд, Хоуэллс не питает больших иллюзий насчет благих последствий своего поступка; тем не менее его политическая

экономия не уравновешивается «ангельской»; это «яростная» диалектика компромисса, выбор меньшего из двух зол. Для Чайлд политическая экономия — внешняя моральная оценка ее поступка («не одобряет»); Хоуэллс рассуждает о «своей» политической экономии: подобно «экономии милосердия» Сигурни, это внутренняя система расчетов и балансов.

По иронии политическая экономия приводит рассказчика не к компромиссу и душевной гармонии, но к прямо противоположному результату: он чувствует себя плохим христианином и плохим гражданином. Все дальнейшее изложение подчеркивает слабость компромиссной позиции; простой, казалось бы, акт — помощь нуждающемуся — становится поводом для изнурительных сомнений. Достав из кармана полдоллара, рассказчик понимает, что неправильно жертвовать «безрукому человеку, да и вообще любому нищему» так много. «Мне не хватило смелости склонить свою политическую экономию к пятидесяти центам; призыв “Просящему тебе дай” совсем не означает, что ты должен дать полдоллара, это может быть цент или полцента, или на худой конец четверть доллара» [8, p. 113]. Совестливый рассказчик идет в соседний ресторан, чтобы разменять деньги; но, почувствовав неловкость, что беспокоит официанта из-за такого пустяка, покупает у него пачку сигарет. Это была напрасная трата (pure waste): рассказчик не курит.

Жак Деррида, в своем анализе знаменитой поэмы в прозе Бодлера «Фальшивая монета», обращает особое внимание на беглое упоминание в ней табачной лавки (поэма начинается с того, что рассказчик и его спутник выходят из табачной лавки). В частности, Деррида помещает табак как в узкоэкономический контекст (политико-экономическая эксплуатация курения, производство и спекуляции на табачном рынке и на рынке наркотической продукции в целом), так и в более широкий контекст экономии обмена, который включает в себя также контракт, дар и антидар, союз. Табак — это «символ символического»: в традиционных экономиках, прежде всего, в индейской, он был символом завязывания дружеских отношений, тогда как в рамках экономики потребления стал символизировать «праздник и роскошь» [6, p. 113]. У Хоуэллса, как и у Бодлера (поэму в прозе последнего он, скорее всего, знал), табак скрепляет союз рассказчика и нищего, служа в буквальном смысле разменной монетой: не купи рассказчик табак, он, вероятнее всего, ушел бы, так и не подав милостыню. Символический жест

подчеркивается бесполезностью покупки: сигареты не только роскошь, но и бессмысленная трата для того, кто не курит. При этом рассказчик Хоуэллса куда более эксплицитно, чем повествователь Бодлера, вводит табак в сферу политической экономии: «...конечно же, было бы лучше купить их [сигареты] и поощрить коммерцию, чем отдать их нищему и поощрить уличное попрошайничество» [8, p. 113]. Будучи бесполезной по определению, табачная продукция полезна в той мере, в какой участвует в экономике страны. В некотором роде это компенсация рассказчика за содеянное: пятнадцать центов он жертвует нищему, десять — вкладывает в табачный рынок. Каждый раз рассказчик выбирает меньшее зло из двух: 1) дать хоть что-то лучше, чем не давать ничего; 2) потратить деньги на табак не так вредно, как дать их попрошайке. Вторая пара отсылает нас к характерному для XIX в. представлению о том, что трата на предметы роскоши, будучи вкладом в экономику, полезнее поощряющей бездельников милостыни. Нищий традиционно считался «недостойным бедным» (unworthy poor) — мнение, которое нельзя назвать специфически американским, но которое было особенно актуально для американской ментальности; в стране, свято верующей в равенство возможностей, нищий был бездельником и тунеядцем de facto. Исключение делалось для калек, но даже такой случай, как мы видим на примере эссе Хоуэллса, вызывал сомнения.

Но и после того, как рассказчик наконец жертвует пятнадцать центов нищему, он продолжает терзаться внутренними противоречиями. Он сомневается в собственном поступке, а после — сомневается в своем сомнении. Сначала, когда он видит, как бедно одетая девушка («достойная бедная» — worthy poor), проходя мимо, заметила пожертвованные им четверть доллара и дала нищему десять центов — непозволительную для себя сумму. Этого не случилось бы, если бы он дал пять центов вместо пятнадцати; тогда бы девушка положила цент. Однако уже дома он приходит к диаметрально противоположному выводу, думая, что поступил несправедливо по отношению к нищему: «Я почувствовал, что божественной волей был назначен хранителем предназначенного для него полдоллара; но из него я дал ему пятнадцать центов, десять потратил впустую, а двадцать пять оставил себе; иными словами, я промотал большую часть его денег» [8, p. 115]. Любопытно, что теперь инвестированные в табачную продукцию деньги оказываются напрасно потраченными, а полдоллара

становятся символической собственностью нищего, которую он так и не получил по вине горе-филантропа.

Все это заставляет рассказчика задуматься о том, что сами основы его политической экономии ошибочны:

> В темноте ночи человек шепчет вам, что ему нечего есть и негде спать. Дадите ли вы ему доллар, чтобы он мог позволить себе хороший ужин и ночлег? Разумеется, нет. Вы дадите ему цент, в надежде, что кто-нибудь даст ему еще; или, если у вас есть благотворительные билеты, вы дадите ему один из них и уйдете с чувством, что вы и помогли ему, и обвели вокруг пальца (at once befriended and outwitted him); потому что вы все равно полагаете, что это мошенник, который пытается вас обмануть [8, p. 116].

Перед нами — скрытая аллюзия к бодлеровской «Фальшивой монете» и одновременно отзвук мелвилловского романа «Шарлатан. Его маскарад», где действуют переодетые нищие и фальшивые филантропы — шарлатаны, которые обводят вокруг пальца других шарлатанов. Шарлатаном оказывается и читатель, к которому апеллирует рассказчик: «...осмелюсь сказать, что он [читатель] притворится, что сам дал бы полдоллара. Но сомневаюсь, что он так бы поступил...» [8, p. 116].

Рассказчик Хоуэллса в итоге доводит до логического предела дидактические формулы своих предшественников: «достойные» / «недостойные» бедные, трудолюбие как ценность, попрошайничество как зло и т. п., ставя под сомнение их непреложность — опять-таки с экономических позиций:

> Множество хороших людей не зарабатывает себе на жизнь, и, однако, все считают, что они имеют на это право. Мы не можем заставлять бедных зарабатывать себе на жизнь и не заставлять это делать богатых, не подрывая тем самым самые основы нашего общества и солидаризируясь с его врагами [8, p. 116].

Рассказчик иронично вопрошает: «Должны ли мы всегда давать просящим? Или мы должны давать просящим, только если мы знаем, что они честны? Иными словами, что заслуживает милосердия, а что нет? Должны ли мы отказать голодному или замерзшему сыну, если его мать пьяна и порочна?» Но если нет, то в таком случае «должны ли мы помогать недо-

стойному (undeserving) богатому?» Броситься на помощь попавшему под омнибус на Пятой авеню богачу, который, как мы знаем, погряз в пороке? «Я знаю, что мы представляем практически несуществующего богатого; но, раз уж мы его себе представили, должны ли мы его спасти так же, как если бы на его месте был достойный»? [8, p. 116]. «Что такое милосердие, награда или добродетель?» [8, p. 124]. В этот момент мы понимаем, что, описывая свои мучения, рассказчик надевает ироническую маску; он рассуждает, как рассуждал бы его усредненный современник, эдакий every man, совершавший вечернюю прогулку по нью-йоркским улицам и столкнувшийся с неразрешимой дилеммой: как, при виде нищеты и увечья, успокоить совесть и при этом не умножить социальное зло?

Последующие эпизоды эссе содержат больше личных, автобиографических деталей, однако иронический тон сохраняется; например, теперь не только сам рассказчик решает внутренние экономические задачи — его взаимоотношения с попрошайками и просителями описываются как экономические сделки. Так, однажды рассказчик видит уличную итальянскую музыкантшу — маленькую старушку, спящую на бордюре в холодную ночь: седая голова лежит на коленях, сморщенные руки закутаны в тонкую шаль. Он кидает в медную кружку десять центов; звон монеты будит нищенку, она просыпается и хватается за ручку своей шарманки, «как если бы она собиралась возместить мне стоимость моих денег» (as if she were willing to begin giving me my money's worth) [8, p. 120]. Хоуэллс называет вещи своими именами: признательность, которая негласно ожидается в обмен за благодеяние, получает конкретное экономическое выражение — деньги в обмен на услугу. Любопытно, что в этом эпизоде возникает прямая аллюзия к теме сентиментального милосердия: «Я вздохнул, как это обычно делали чувствительные люди (people of feeling) в восемнадцатом веке, и бросил десять центов в медную кружку» [8, p. 120]. Звон монеты прерывает не только сон старушки, но и медитативные размышления рассказчика, подчеркивая, что сентиментальный дискурс в конце XIX в. — это анахронизм. Чувствительный субъект XVIII столетия, симпатизирующий и вздыхающий, на рубеже XX в. ясно понимает, что брошенные в медную кружку десять центов имеют меновую стоимость, каким бы сомнительным и приблизительным ни был эквивалент.

Благотворительность подчиняется логике торгового обмена — мысль, которая еще более явственно звучит в другом эпизоде: рассказчик

дает четверть доллара однорукому ирландцу в магазине обуви — не «из лучших побуждений, но потому что у меня не было более мелких денег, я мог дать или это, или ничего. Дар, казалось, потряс его». Нищий рассыпается в благодарностях, просит имя рассказчика, чтобы молиться за него, рассказывает ему свою историю.

> И словно не удовольствовавшись этим, он взял свою бедную культю — как будто пытаясь доказать, что она настоящая, — и потерся ею об меня, и стал благословлять меня еще и еще, пока мне не стало стыдно, что я получил намного больше, нежели заплатил (of getting so much more than my money's worth). Стоит ли говорить о моих опасениях, что этот благодарный человек был не совсем трезв? [8, p. 131]

Итак, благодарность — это не только ответный дар; это дар, имеющий товарную цену: в самом деле, насколько благодарным нужно быть за полдоллара? Если в первом эпизоде эссе увечье нищего, вслед за Хоэллер, можно интерпретировать как символ амбивалентности милосердия в современном обществе, безрукий ирландец, который *дотрагивается* своей культей до рассказчика, не только символизирует, но и буквализирует сентиментальную чувствительность. По-английски to touch — это трогать, но также волновать, вызывать сочувствие. Гротескная сцена с ее гомоэротическими коннотациями и последующим гротескным снижением (ирландец нетрезв), впрочем, работает на десентиментализацию метафоры, как и экономическая составляющая эпизода в целом.

Сентиментальный образ милосердия в эссе Хоуэллса — это призрак прошлого, который плохо согласуется с политической экономией филантропа и с разыгрываемыми перед нами сценами эквивалентного обмена. В рамках сентиментального филантропического дискурса милосердие и экономия не противоречили друг другу, но, напротив, поддерживали хрупкий баланс. У Хоуэллса они скорее разведены: общая экономизация отношений просящего и дающего подчеркивает неуместность сентиментального отношения, сведенного до гротеска.

Тем не менее в эссе есть два эпизода, которые пунктирно намечают модели отношения благодетеля и его подопечного, альтернативные экономике эквивалентного обмена. В одном из них рассказчик подряжается по-

мочь русскому эмигранту в поиске работы, став агентом благотворительной организации:

> Я обстоятельно познакомился с его делом и пошел искать для него работу. В этом и была вся моя польза — но польза исключительно для меня одного: люди, к которым я обращался, принижали меня, как будто я искал работу для себя, и это было хорошо, потому что я узнал, как ведет себя разгневанный человек, у которого просят работу, которую он не может дать. Он относится к просителю как к самозванцу или агрессору и пытается отделаться от него, прибегая к прямолинейности, черствости и даже грубости [8, p. 136–137].

Казалось бы, как истинный сентиментальный филантроп, рассказчик воображает себя в ситуации другого и извлекает для себя моральный урок. Однако, вопреки читательским ожиданиям, вместо того, чтобы умножить свои усилия, он начинает тяготиться взятой на себя миссией и посещает русского подопечного все реже и реже. Задание, с которым он пытается справиться, буквально встав на место эмигранта, вовлекает филантропа не в экономические, а в миметические отношения с последним. Эпизод показывает, что отождествление с объектом благотворительности, нарушение иерархии и дистанции крайне уязвимо. Приятно оказывать помощь, но далеко не приятно самому оказаться в шкуре униженного просителя. В конце концов русский находит себе работу сам, и рассказчик утешает себя мыслью, что, возможно, вдохновил его собственным примером.

Самый последний эпизод эссе описывает случай единственной успешной миссии рассказчика: он помогает устроить молодого итальянца в больницу. В прекрасный весенний день он приходит в каморку, где ютится итальянская семья. Картина нищеты и болезни контрастирует с весенним цветением.

> Комната больного была чистой и милой (sweet) стараниями его матери (она была настоящей леди); но, как только я вошел, он привстал с кровати и протянул мне руки, вздыхая: “Lo spedale, lo spedale”. Весна, красота этого мира — все было ничто для него. Он хотел только в больницу; бедным, этой неизлечимой болезни нашего общества, больница — лучшее, что мы можем дать. Хотя, конечно, есть еще могила [8, p. 139].

Больница, lo spedale, представляется самому рассказчику абсурдным и неуместным «даром» в день, исполненный красоты и радости жизни. В эссе неожиданно появляется трансцендентный план, который ставит экономику обмена под сомнение в той мере, в какой дар милосердия становится частью экономики смерти. Рассказчик «дарит» итальянцу больницу, где он обречен умереть, т. е. фактически дарит ему смерть. В своем предельном выражении дар милосердия — это дар смерти: «Больница — лучшее, что мы можем дать. Хотя, конечно, есть еще могила». Именно так завершается эссе о «доброхотно дающем», или веселом филантропе, подводя печальный и краткий итог многочисленным примерам и рассуждениям о его благотворительной деятельности, которая проходит полный цикл — от культи безрукого нищего и поданной ему четверти доллара до больницы, «подаренной» рассказчиком умирающему итальянцу. Эссе подводит итог дискуссии о милосердии, которая велась на протяжении столетия, причем итог оказывается глубоко пессимистичным. В контексте финала слово «cheerful» в заглавии звучит почти зловеще, но вместе с тем оно выражает этическую позицию автора: даже если милосердие в современном космополитическом обществе далеко от христианского завета (очень симптоматично, что именно в конце Хоуэллс упоминает свою переписку с Толстым[5]), наш долг — продолжать оказывать посильную помощь равно достойным и недостойным. Рассказчик прямо говорит о праве или привилегии давать просящему, «даже если ты не знаешь, действительно ли он нуждается и заслуживает помощи» [8, p. 136].

К каким выводам подводит нас эссе?

1) Рассуждая об индивидуальной благотворительной практике, Хоуэллс максимально ее экономизирует, отчасти продолжая сложившуюся национальную традицию, отчасти доводя ее до гротеска; экономический дискурс получает ироническое измерение, позволяя автобиографическому «я» прятаться за маской.

2) Писатель-реалист, Хоуэллс то и дело обращается к образам из репертуара сентиментальной «благотворительной литературы» — будь то бедная девушка, жертвующая скромным заработком нищему калеке, или картина нищеты и смерти на фоне весеннего возрождения. Он использует

5 Характерно, что сам Хоуэллс утверждал, что на него оказала влияние этика, а не эстетика Толстого. См. об этом: [3].

сентиментальные тропы и сам примеряет костюм старинного филантропа. Тем не менее ироническая дистанция скорее подчеркивает неуместность и анахронизм сентиментального милосердия в Америке рубежа веков; символом этой неуместности становится издевательский образ культи пьяного ирландца — буквализированной метафоры сентиментального сочувствия.

3) Эссе Хоуэллса в целом носит светский характер: христианский долг используется большей частью как риторическая фигура, составляя антитезу с экономическим интересом, частным и национальным. Тем не менее финал эссе заставляет нас задуматься о том, что аллюзия к посланию апостола Павла далеко не случайна. Итог злоключений «доброхотно дающего» неутешителен, но он принимает форму послания или завета, делая текст Хоуэллса секуляризованной и модернизированной версией христианского милосердия. Помогая бедным, ты не сделаешь мир лучше, не избавишь его от бедности и не решишь собственных внутренних противоречий. Но ты все равно должен продолжать это делать, как продолжает, спотыкаясь и сомневаясь, рассказчик Хоуэллса — «cheerful giver», что уместнее всего было бы перевести как «неунывающий даритель».

Список литературы

1 *Стеценко Е.А.* Уильям Дин Хоуэллс // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. IV / под ред. П.В. Балдицына, М.М. Кореневой.

2 *Bergman J., Bernardi D.* Introduction // Our Sisters' Keepers: Nineteenth-Century Benevolence Literature by American Women. Eds. J. Bergman, D. Bernardi. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005, pp. 1–22.

3 *Budd L.J.* William Dean Howells' Debt to Tolstoy // The American Slavic and East European Review. 1950. Vol. 9, No. 4, Dec. Pp. 292–301.

4 *Child L.M.* Letters from New York. N.Y.: C. S. Francis & Company, 1844, 288 p.

5 *Ginzberg L.D.* Women and the Work of Benevolence: Morality, Politics, and Class in the Nineteenth-Century United States. New Haven: Yale University Press, 1990. 230 p.

6 *Derrida J.* Given Time: I. Counterfeit Money. Trans. Peggy Kamuf. Chicago; L.: The University of Chicago Press, 1992. 172 p.

7 *Hoeller H.* From Gift to Commodity. Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction. New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2012. 279 p.

8 *Howells W.D.* Tribulations of a Cheerful Giver // Impressions and Experiences. N.Y.; L.: Harper and Brothers Publishers, 1909, pp. 111–139.

9 *Sigourney L.* Letters to Young Ladies. N.Y.: Harper and Brothers, 1833, 259 p.

References

1 Stetsenko E.A. Uil'iam Din Khouells [William Dean Howells]. *Istoriia literatury SShA*. Moscow, IWL RAS Publ., 2003. Vol. IV, ed. by P.V. Balditsyn, M.M. Koreneva. (In Russ.)

2 Bergman J., Bernardi D. Introduction. In: *Our Sisters' Keepers: Nineteenth-Century Benevolence Literature by American Women.* Eds. J. Bergman, D. Bernardi. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, pp. 1–22. (In English)

3 Budd L.J. William Dean Howells' Debt to Tolstoy. *The American Slavic and East European Review*, 1950, Vol. 9, No. 4, Dec., pp. 292–301. (In English)

4 Child L.M. *Letters from New York*. New York, C. S. Francis & Company, 1844. 288 p. (In English)

5 Ginzberg L.D. *Women and the Work of Benevolence: Morality, Politics, and Class in the Nineteenth-Century United States.* New Haven, Yale University Press, 1990. 230 p. (In English)

6 Derrida J. *Given Time: I. Counterfeit Money. Trans. Peggy Kamuf*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992. 172 p. (In English)

7 Hoeller H. *From Gift to Commodity. Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction*. New Hampshire, University of New Hampshire Press, 2012. 279 p. (In English)

8 Howells W.D. Tribulations of a Cheerful Giver. *Impressions and Experiences*. New York and London, Harper and Brothers Publishers, 1909, pp. 111–139. (In English)

9 Sigourney L. *Letters to Young Ladies*. New York, Harper and Brothers, 1833. 259 p. (In English)

УДК 821.131.1
ББК 83.3(4Ита)6

ИСКУССТВЕННЫЕ И ЖИВЫЕ АКТЕРЫ В ПЬЕСЕ Л. ПИРАНДЕЛЛО «ГОРНЫЕ ВЕЛИКАНЫ»: ВОПЛОЩЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И НА СЦЕНЕ

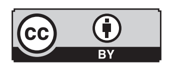
© 2019 г. А.М. Бибикова
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 января 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123

Аннотация: В статье рассматривается концепция замены театрального актера на сцене автоматом, куклой, манекеном или же бесплотной субстанцией в последней неоконченной пьесе Луиджи Пиранделло «Горные великаны» (1931–1936). Взаимодействие живых актеров и «неживых» в анализируемой пьесе раскрывает идею драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как и между искусством и жизнью. Пиранделло привлекало противоречие между видимостью («маской») и сущностью («лицом») человека, уподобление людей марионеткам, лишенным всякой индивидуальности.
В последней своей пьесе драматург обращается к куклам и материализующимся духам, создаваемым самим пространством и силой поэзии как высшего выражения искусства. Среди течений, повлиявших на видение Пиранделло искусственного тела в произведении искусства, можно назвать театр «гротесков», футуризм, интеллектуальную и символистскую драму и сицилийскую традицию марионеточного театра. В статье освещается также сценическое воплощение, которое получили куклы Луиджи Пиранделло в некоторых известных постановках пьесы «Горные великаны»: Стреллер (Милан) — 1947, 1966 и 1994 гг., Миссироли (Турин) — 1979 г., Каменькович и Агуреева (Москва) — 2014 г., Латини (Болонья) — 2018 г.

Ключевые слова: драматургия, итальянская драматургия, Горные великаны, Луиджи Пиранделло, куклы, постановка.

Информация об авторе: Александра Михайловна Бибикова — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.
E-mail: alexandra.m.b@mail.ru

Для цитирования: *Бибикова А.М.* Искусственные и живые актеры в пьесе Л. Пиранделло «Горные великаны»: воплощение в художественном тексте и на сцене // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 108–123.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123



ARTIFICIAL AND LIVE ACTORS IN LUIGI PIRANDELLO'S PLAY *GIANTS OF THE MOUNTAIN*

© 2019. A.M. Bibikova
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: January 17, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article discusses the concept of replacing a stage actor with an automaton, a puppet, a dummy, or a bodiless substance in the last unfinished play by Luigi Pirandello, *Giants of the Mountain* (1931–1936). The interaction of human and non-human actors in the analyzed play illustrates the idea of the playwright about the relativity of life and art, the real and the fantastic that have no clear-cut boundaries between them. Pirandello was attracted by the contradiction between the appearance ("mask") and the essence ("face") of a person, as well as by the likening of people to puppets devoid of any individuality. In his last play, the playwright see dolls and materializing spirits created by the space itself and the power of poetry as the highest expression of art, and he continues the already established tradition. Among the trends that influenced Pirandello's vision of the artificial body in the work of art are the theater of the "grotesque," futurism, intellectual and symbolist drama, and the Sicilian tradition of the puppet theater. The paper also highlights scenic interpretations of Pirandello's puppets in the following performances of the play *Giants of the Mountain*: Strehler (Milan) 1947, 1966 and 1994, Missiroli (Turin) 1979, Kamenkovich and Agureeva (Moscow) 2014, Latini (Bologna) 2018.
Keywords: dramaturgy, Italian dramaturgy, *Giants of the Mountain*, Luigi Pirandello, puppets, production.
Information about the author: Alexandra M. Bibikova, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory 1-51, 119991 Moscow, Russia.
E-mail: alexandra.m.b@mail.ru
For citation: Bibikova A.M. Artificial and Live Actors in Luigi Pirandello's Play *Giants of the Mountain. Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 108–123. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123

В начале XX в. в литературе и в мире театра — европейского в целом и итальянского в частности — тело воспринималось как механизм, который нужно разобрать и изучить, с которым можно и нужно экспериментировать. Часто это приводило к абсолютной деперсонализации человеческого образа, к намеренному отказу от реалистичности; это касается авангардистских течений искусства. На театральной сцене актер здесь часто уподобляется марионетке. Мотивы и история процесса этой «марионетизации» подробно рассмотрены Сарой Веккьетти в книге «Автоматы, маски, марионетки, андроиды в театре и в искусстве» (2017) на европейском материале [7]. Поэтому в данной статье предполагается лишь дополнить данное исследование и сфокусироваться на концепции замены театрального актера на сцене автоматом, куклой, манекеном или же бесплотной субстанцией.

В центре нашего анализа — последняя (неоконченная из-за смерти автора в 1936 г.) пьеса известнейшего итальянского писателя и драматурга, лауреата Нобелевской премии по литературе Луиджи Пиранделло под названием «Горные великаны». Пьеса рассказывает о таинственной вилле Отчаяние, затерянной у подножия горы. В пространстве виллы реализуются мечты, идеи и фантазии тех, кто туда попадает, и при этом она становится пристанищем для всех отверженных. На виллу, где живет маг Котроне и его странные и простосердечные друзья, приезжает театральная труппа графини Ильзе. Труппа много лет колесила по миру, играя «Сказку о подмененном сыне», которую написал влюбленный в графиню поэт, покончивший жизнь самоубийством. Однако представления часто не находили отклика в сердцах зрителей. Труппа постепенно распадалась, декорации и реквизит пропадали, актеры едва сводили концы с концами. Кажется, что только на

вилле они могут сыграть и прожить теперь «Сказку...» в полной мере и найти благодарную аудиторию.

Важно заметить, что «Сказка о подмененном сыне» и правда существует как драматическое произведение, написанное самим Луиджи Пиранделло в 1932 г., в процессе работы над его последней, так и не оконченной пьесой, являющейся предметом настоящего исследования [6].

В тексте Пиранделло «Горные великаны» куклы (fantocci) появляются в последнем, написанном им самим акте — III momento: «E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinai, due sgualdrinelle, un vecchietto in finanziera e capelluto, un'arcigna vivandiera. Al levarsi della tela la scena apparirà rischiarata, non si sa come né donde, da una luce innaturale. I fantocci, posati sulle sedie, assumeranno in questa luce parvenze umane che faranno senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle loro maschere» [3, с. 60–61] — «Неуклюже посаженные на стулья — множество кукол: три моряка, две шлюшки, волосатый старичок в сюртуке и хмурая маркитантка. При поднятии занавеса сцена освещается неестественным светом, исходящим невесть откуда. Куклы, посаженные на стулья, в этом свете примут человеческие очертания, и только неподвижность их масок будет говорить о том, что это куклы» (перевод здесь и далее мой. — *А.Б.*).

Граф и Ильзе, видя кукол, отмечают, что они как живые и будто делают вид, что не замечают их. Кажется, что они приготовлены специально для них — в каждой кукле узнается недостающий персонаж «Сказки...». Но Граф удивляется, что же они будут делать с куклами вместо актеров, ведь куклы не говорят. То есть куклы воспринимаются как объекты, а не самостоятельные, способные к действиям субъекты.

Но, когда Граф и Ильзе уходят со сцены, куклы оживают — меняют позы и начинают смеяться. Описывая их смех, Пиранделло употребляет слово «sghignazzata» — грубый издевательский хохот. Куклы комментируют отношения людей: «Как же они всё усложняют».

Вдруг они прекращают смеяться и принимают те позы, в которых находились изначально, потому что входит Ла Сгрича, обитательница виллы, старушка, которая считает себя мертвой и ждет прихода виденного ею когда-то Ангела. Она появляется, возвещая приход Сто Первого Ангела и призывая всех пасть на колени. На этот призыв и реагируют куклы, в то время как, согласно ремарке, задник освещается и становится прозрачным, а за

ним проходит вереница душ Чистилища и на белом коне Сто Первый Ангел. После этого куклы по очереди кидаются обратно на стулья, где сидели, и остаются до поры до времени неподвижны.

Далее на сцене появляются актеры труппы Ильзе — Кромо, Диаманте, а через некоторое время Батталья. Все они внешне изменились по сравнению с тем, как их описывает Пиранделло в изначальных ремарках, и все они испытывают странные ощущения, которые, как они устанавливают позднее, обусловлены тем, что их тела остались спать в их комнатах, в то время как сознание — в другом обличии — гуляет во сне. Первым к этой мысли приходит Кромо. И именно с ним первым во взаимодействие входят куклы: опять же комментируют, как долго люди думали, и как им, куклам, от этого было смешно, а затем предлагают Кромо вместе с ними «размять ноги», разыгрывая сцену танца в кафе из «Сказки о подмененном сыне». Все вместе они начинают странный механический танец, к которому присоединяются Диаманте и Батталья, побуждаемые Кромо. Движения и кукол, и спящих людей в этом танце одинаковы: угловаты, они сгибаются настолько, насколько это позволено манекенам. То есть живые актеры уподобляются куклам. Сцена прерывается появлением актера Спицци, который хочет повеситься. Но и он тоже спит, так что вешается он только во сне. На этот акт самоубийства куклы снова реагируют хохотом — и замирают в прежних позах на стульях. Вся эта сцена представляет собой некую генеральную репетицию «Сказки о подмененном сыне», где недостающие персонажи появляются из небытия.

Куклы не взаимодействуют с людьми, которые находятся в сознании, но высмеивают их. Они откликаются на импульсы полусумасшедших (например, старушки Ла Сгричи), входят во взаимодействие с живыми людьми, если те способны выйти за грань привычного, например, признать, что они вышли из собственного тела во сне. При этом не очень понятно, откуда же появились куклы. Их приготовил маг Котроне? Но когда? Это выясняется чуть позже.

Когда на сцене вновь оказываются главные действующие лица — Ильзе, граф и маг Котроне, последний уговаривает актеров остаться на вилле и играть сказку там: «Leggendola, mi son sentito rapire. È fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantasmi più che a quella dei corpi» [3, с. 79] — «Читая ее, я почувствовал, как она меня затя-

гивает. Она создана как раз, чтобы жить здесь, Графиня, среди нас, ведь мы верим в реальность призраков больше, чем в реальность тел».

Далее выясняется, что Котроне не готовил специально кукол для спектакля, но по мере того, как он читал «Сказку...», они сами собой материализовались в пространстве виллы: «Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio» [3, с. 81] — «Вот, например, эти куклы. Если дух персонажей, которых они представляют, воплотится в них, Вы увидите, как эти куклы задвигаются и заговорят. И настоящим чудом будет не представление, поверьте, а фантазия поэта, благодаря которой эти персонажи родились, такие живые, что Вы можете увидеть их, даже если их нет в телесном воплощении. Переводить их в искусственную (фиктивную) реальность на сцене — это то, что повсеместно делается в театрах. Это ваше ремесло».

Тут Котроне задевает одного из актеров, Спицци: «Вы ставите кукол наравне с актерами». — «Не наравне, а выше», — отвечает Котроне. И их появление, и то, что они двигаются и говорят, повинуясь фантазии автора, Котроне предлагает считать чудом, в которое нужно верить, уподобляясь детям:

> SPIZZI Ah, lei ci mette allora a paro di quei suoi fantocci là?
> COTRONE Non a paro no, mi perdoni; un po' più sotto,
> amico mio.
> SPIZZI Anche più sotto?
> COTRONE Se nei fantocci s'incorpora lo spirito del personaggio, scusi, tanto da farli muovere e parlare...
> SPIZZI Sarei curioso di veder questo miracolo!
> COTRONE Ah, lei sarebbe «curioso»? Ma sa, non si vedono per «curiosità» questi miracoli. Bisogna crederci, amico mio, come ci credono i bambini [3, с. 81].

> Спицци: Ах, так нас вы ставите наравне с этими куклами?
> Котроне: Не наравне, простите меня; немного ниже, мой друг.

Спицци: Даже ниже?

Котроне: Но если в куклах воплощается дух персонажа, простите, до такой степени, что заставляет их двигаться и говорить...

Спицци: Мне было бы любопытно посмотреть на это чудо!

Котроне: Ах, «любопытно»? Знаете, такие чудеса не смотрят из «любопытства». Нужно верить в них, друг мой, как верят дети.

Спицци говорит, что хотел бы видеть это чудо, и в итоге Котроне призывает Ильзе начать играть свою роль, произнося слова Матери. И в нужный момент рядом с актрисой оказываются две живые фигуры, необходимые в этом моменте «Сказки...», — женщины из селения. Здесь уже речь не идет о куклах, судя по ремаркам Пиранделло, а именно о живых женщинах, в совершенстве исполняющих уготованные им роли. Куклы из неживых объектов сначала превращаются в самостоятельные действующие лица, а затем и в идеальных актеров для воплощения замысла драматурга.

Однако все чудеса виллы, в том числе появление недостающих персонажей в исполнении идеальных актеров, пусть не реальных, не может заставить Ильзе остаться. Она уверена, что должна играть «Сказку...» среди людей, что в итоге и приводит ее к трагической смерти. Комментируя гибель Ильзе на сцене от рук зрителей, Котроне сравнивает актеров труппы с куклами: «Cotrone: “Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell’Arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi”» [3, с. 100] — «Нет, не поэзия была отринута! Не в этом дело: дело в том, что бедные фанатичные служители жизни, в которых сейчас дух не говорит — но однажды, однако, может быть, заговорит — невинно сломали, как восставших кукол, фанатичных служителей Искусства, которые не умели больше говорить с людьми, ведь они исключили себя из жизни, но при этом они не удовлетворились только собственными снами, более того, они пытаются навязать свои сны тем, у кого другие заботы, и заставить поверить в них».

Всё это заставляет нас вспомнить об основном мотиве творчества Луиджи Пиранделло, о его философии, о трактовке автором проблемы «ис-

кусство/жизнь», «видимость/реальность». Взаимодействие живых актеров и «неживых» в анализируемой пьесе раскрывает как раз идею драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как и между искусством и жизнью.

Мнение Котроне в его полемичном диалоге со Спицци насчет способностей актеров перекликается с позицией самого Пиранделло, который еще в своем эссе 1908 г. "Illustratori, autori e traduttori" («Иллюстраторы, писатели и переводчики») [4] говорил о театре как деградации написанного произведения. И около десяти лет спустя Пиранделло повторил эту идею в статье, опубликованной в газете «Мессаджеро»: «L'opera letteraria è il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale» [5] — «Литературное произведение — это драма или комедия, задуманная и написанная поэтом. То, что потом зритель увидит на сцене, есть не что иное, как сценический перевод, и ничем иным это быть не может. Сколько актеров — столько и переводов: более или менее верных, более или менее удачных; но — как и любой перевод — он всегда будет ниже оригинала».

Личный опыт Пиранделло как одновременно драматурга, режиссера и директора труппы в театре Дель Арте, его взаимодействие с талантливейшими актерами того времени не удовлетворило писателя в его желании точно воплотить задуманных персонажей в реальности, в жизни на театральных подмостках.

В последней пьесе драматург обращается к куклам и материализующимся духам, создаваемым самим пространством и силой поэзии как высшего выражения искусства, таким образом продолжая некую уже сложившуюся традицию. В литературе европейского модернизма (авангарда в частности) вообще кукла, неживое тело, монумент, манекен, призрак, видение, просто звук — частые персонажи, можно сказать, топосы — и в символизме, и в экспрессионизме, и в сюрреализме. Известно, что на Пиранделло оказало влияние творчество группы писателей, создавших театр «гротесков»: так, в пьесах Луиджи Кьярелли (пьеса-гротеск «Маска и лицо», 1916) и Россо ди Сан Секондо («Марионетки, сколько страсти!», 1918) Пиранделло привлекла, как упоминает в своей статье И.П. Володина, проблема

противоречия между видимостью («маской») и сущностью («лицом») человека, а также и уподобление людей марионеткам, лишенным всякой индивидуальности [1]. Нельзя также отрицать влияние на Пиранделло идей итальянских футуристов, воспевавших еще в 1910–1920-е гг. появление машин, неестественного света и газов не только на производстве, в жизни, но и в театре, в виде замены «устаревшим» живым актерам [2]. Еще в 1909 г. в пьесе «Электрические куклы» Филиппо Томмазо Маринетти, показанной в Париже, героями являются фантастические роботы (в Италии пьеса шла под названием «Сердце красавицы склонно к измене». Второй акт этой пьесы Маринетти превратил позднее (1914) в самостоятельную пьесу, названную им «Электричество»). В пьесе Паоло Буцци «Футуристический приз» премию (аэроплан) получал человек, готовый стать механическим человеком-киборгом. А в манифесте 1915 г. «Футуристическая сценография» Энрико Прамполини писал, что люди-актеры — «инфантильные куклы» — перестанут существовать и их заменят цветные газовые сущности. В своей театральной реформе Пиранделло опирался и на опыт создателей европейской интеллектуальной драмы (Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Б. Шоу). А с другой стороны, не будем забывать о сицилийских корнях Пиранделло: ведь на Сицилии издревле существует традиция марионеточного театра — pupi siciliani. Возвращение драматурга к корням, к родной земле, к Сицилии запечатлелось в еще одном мотиве, который стал частью замысла автора незаконченной пьесы и о котором будет сказано чуть позже.

Таким образом, можно сделать вывод, что в последней пьесе Пиранделло куклы, материализующиеся по волшебству в пространстве виллы, ставятся выше живых актеров из плоти и крови, а далее трансформируются в бесплотные идеальные сущности, идеальных интерпретаторов художественного произведения, наиболее точно реализующих замысел драматурга. «В контексте творчества Пиранделло “Горные великаны” завершают тему “Шести персонажей в поисках автора”, но теперь эта тема раскрыта иначе: “чудо искусства” — это не сам спектакль, а фантазия, которая его создает. Однако это “чудо” — живую поэзию — нельзя соединить с реальной действительностью» [1, с. 573]. Преодолеть противоречие искусства и жизни Пиранделло намеревался, по свидетельству его сына Стефано, с помощью появления на сцене могучего масличного дерева, «которое должно

было воплотить важную для писателя мысль о вечности прекрасного, высшим выражением которого является искусство, и самой жизни» [1, с. 573]. Это масличное дерево, типичное для Сицилии, должно было появиться, по идее Пиранделло, по центру сцены, на него должен был крепиться занавес для последнего представления труппы Ильзе.

Представляется важным рассмотреть, каким же образом режиссеры решают в постановке на сцене эту сложную задачу, предложенную фантазией Пиранделло: противопоставление живых актеров и марионеток; актеры, которые уподобляются марионеткам; материализующиеся из ничего идеальные «живые» персонажи пьесы.



[Горные великаны] Джорджо Стреллер и марионетки. Театр Пикколо. Милан. 1994 г.
[Giants of the Mountain] Giorgio Strehler and the puppets. Teatro Piccolo. Milan. 1994

В ставшей классической постановке Джорджо Стреллера в миланском театре Пикколо (варианты 1947, 1966 и 1994 гг.) куклы похожи на схематически абстрактные образы художников-футуристов. Но внутри этих кукол — живые актеры, которые движут ими.

В постановке Марио Миссироли 1979 г. в Туринском театре появляются гигантские куклы-марионетки.

Интересна интерпретация 2014 г. российских режиссеров театра «Мастерская Петра Фоменко» (Москва) — Евгения Каменьковича и Полины Агуреевой. В спектакле под названием «Гиганты горы» мотив телесности-нетелесности-искусственности тела акцентируется и развивается, воплощаясь на сцене. Так, оказавшись среди кукол, Ильзе отмечает: «Это



[Горные великаны] Сцена с марионетками. Туринский театр. 1979 г.
[Giants of the Mountain] Scene with the puppets. Teatro Stabile. Turin. 1979

же чудо, что трогая себя, мы еще чувствуем собственное тело». При ближайшем рассмотрении оказывается, что куклы-марионетки состоят практически только из костюма, под которым нет тела как такового, а их маски-лица повторяют лица актеров, занятых в постановке. При этом люди-актеры — Кромо, Батталья, Диаманте — уподобляются марионеткам за счет схожих масок.

В спектакле «фоменок» также интересна материализация телесного образа подмененного Младенца, который упоминается в «Сказке...»:

> La madre: Ditelo voi che lo sapete: com'era? com'era?
> L'Una: Ah, bello! bello! Biondo come l'oro.
> L'altra: Come un Gesù bambino, di cera.
> L'Una: Ecco, sì, proprio il Bambinello Gesù, che si vede la notte di Natale, sopra l'altare, dormire nel cestello di seta celeste, con la manina sotto la guancia [6].

> Мать: Скажите, ведь вы знаете: каким он был? Каким?
> Первая женщина: Ах, красивым, красивым! С волосами цвета золота!
> Вторая женщина: Как младенец Иисус из воска.
> Первая женщина: Да, совсем как Младенчик Иисус, который появляется в рождественскую ночь над алтарем, спит в корзинке из голубого шелка, подложив ручки под щеку.

Тело Прекрасного Младенца составляется из плоских элементов — картинка в итоге напоминает Младенца Иисуса, о котором говорится в тексте пьесы, а при переворачивании же эти элементы воспроизводят темное и деформированное тело Уродливого Младенца, который также описывается в «Сказке...»:

L'Una: Ah! brutto! brutto!
L'altra: E tutto nero!
L'Una: Povera creatura!
Come un sole, quello,
bello in carne, tutto vivo;
e questo invece
patito patito,
un capino straziato
d'uccellino malato,
che faceva ribrezzo
a vedere e a toccare» [6].

Первая женщина: Ах, урод! Урод!
Вторая женщина: Весь черный!
Первая женщина: Бедное создание!
Тот — как солнце,
Красивый, живой;
А этот же —
Совсем жалкий,
Ощипанный птенец
Больной птички,
Так что отвратительно было
Смотреть на него и трогать его.

Акцентирование мотива тела и бестелесности наблюдается как и во «внутренней» («Сказке...»), так и в основной («Горные великаны») пьесах, создающих единое целое в спектакле «Гиганты горы» московского театра.



[Гиганты горы] Сцена с марионетками. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.
[Giants of the Mountain]. Scene with the puppets. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow. 2014



[Гиганты горы] Сцена матери и женщин. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.
[Giants of the Mountain]. Scene with the Mother and the Women. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow. 2014

Панораму сценических воплощений искусственного тела в постановках пьесы «Горные великаны» завершает интерпретация Роберто Латини итальянского театра «Фортебраччо» (Болонья) 2018 г.: это спектакль одного актера во взаимодействии со светом, звуками, сценическими спецэффектами и видеопроекциями, который заставляет вспомнить мечты футуристов о синтетическом театре.



[Гиганты горы] Сцена с Младенцем. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.
[Giants of the Mountain]. Scene with the Child. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow. 2014



[Горные великаны] Театр Фортебраччо. Болонья. 2018 г.
[Giants of the Mountain] Teatro Fortebraccio. Bologna. 2018

Как можно увидеть, ни один из упомянутых выше постановщиков не воплощает на сцене образ масличного дерева, о котором говорит Стефано Пиранделло. Тем не менее, режиссеры в каждой постановке предлагают свою интерпретацию текста Луиджи Пиранделло и трактовку образа и роли кукол в ней, свой перевод. Можно ли согласиться с Пиранделло, что перевод всегда ниже оригинала, задумки автора? Или все же сценическая версия может обогатить литературное произведение? Эти вопросы уже долгое время заставляют дискутировать как любителей литературы, так и театралов, как деятелей искусства, так и ученых.

Список литературы

1 *Володина И.П.* Послесловие. «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // *Пиранделло Л.* Избранные произведения. М.: Панорама, 1994. С. 555–573.

2 *Berghaus G.* Italian Futurist Theatre, 1909–1944. Oxford: Clarendon Press, 1998. 616 p.

3 *Pirandello L.* La nuova colonia; Lazzaro; I giganti della montagna. Milano: Garzanti. 1995. 267 p.

4 *Pirandello L.* Illustratori, autori e traduttori, in Arte e scienza / a cura di Macchia G. // Opere. Saggi e interventi. Milano: Mondadori. 2006. pp. CLVIII — 1650.

5 *Pirandello L.* Teatro e letteratura // Il Messaggero della Domenica. 30 luglio 1918 URL: https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/teatro-e-letteratura/ (дата обращения: 30 апреля 2019)

6 *Pirandello L.* La favola del figlio cambiato // Quando si è qualcuno; La favola del figlio cambiato; I giganti della montagna. Milano: Mondadori. 1993. 274 p. URL: https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01 (дата обращения: 30 апреля 2019)

7 *Vecchietti S.* Automi, maschere Marionette, androidi nel teatro e nell’arte. Publisher: Lulu.com. 2017. 360 p.

References

1 Volodina I.P. Posleslovie. “Maski” i “litsa” personazhei Pirandello. [Afterword. “Masks” and “faces” of Pirandello’s characters]. Pirandello L. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Moscow, Panorama Publ., 1994, pp. 555–573. (In Russ.)

2 Berghaus G. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford, Clarendon Press, 1998. 616 p. (In English)

3 Pirandello L. *La nuova colonia; Lazzaro; I giganti della montagna*. Milano, Garzanti. 1995. 267 p. (In Italian)

4 Pirandello L. *Illustratori, autori e traduttori*, in *Arte e scienza*, a cura di Macchia G. *Opere. Saggi e interventi*. Milano, Mondadori. 2006, pp. CLVIII–1650. (In Italian)

5 Pirandello L. *Teatro e letteratura*. Il Messaggero della Domenica. 30 luglio 1918. Available at: https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/teatro-e-letteratura/ (Accessed 30 April 2019) (In Italian)

6 Pirandello L. *La favola del figlio cambiato. Quando si è qualcuno; La favola del figlio cambiato; I giganti della montagna*. Milano, Mondadori. 1993. 274 p. Available at: https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01 (Accessed 30 April 2019) (In Italian)

7 Vecchietti S. *Automi, maschere Marionette, androidi nel teatro e nell’arte*. Publisher: Lulu.com. 2017. 360 p. (In Italian)

УДК 821.131.1
ББК 83.3(4Ита)6

МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ЭУДЖЕНИО МОНТАЛЕ И АНТОНИО ДЕЛЬФИНИ («ДИНАРСКАЯ БАБОЧКА», «ОДНА ИСТОРИЯ»)

© 2019 г. Л.Е. Сабурова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия;
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-124-135

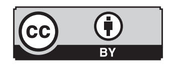
Аннотация: В автобиографической книге Э. Монтале «Динарская бабочка» теме обучения оперному пению посвящены четыре новеллы, следующие друг за другом. По мысли писателя, искусство живет лишь благодаря творцам недооцененных произведений. Успех же обязан счастливому случаю, выпадающему на долю немногим. Картины художников-неудачников поэт воспринимает почти как живые существа, скрашивающие его одиночество в новом механистичном мире. Художественные произведения служат связью между настоящим и прошлым. Манера А. Дельфини, создающего импрессионистические зарисовки, была понята и оценена лишь после смерти писателя. В автобиографической повести «Одна история» он разъясняет читателю принципы своей поэтики. При помощи известного музыкального мотива Дельфини раскрывает причину своего разочарования в окружающей действительности и в себе самом. В визуальных образах живописных полотен, в мелодиях популярных песен он видит возможность донести до читателя свое сугубо личное восприятие действительности.

Ключевые слова: автобиографическая проза, Эудженио Монтале, Антонио Дельфини, литература Италии XX в., музыка в литературе, живопись в литературе, проблема памяти.

Информация об авторе: Людмила Евгеньевна Сабурова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия.
ORCID ID: 0000-0001-7635-6060

E-mail: mila.saburova@gmail.com

Для цитирования: *Сабурова Л.Е.* Музыка и живопись в автобиографической прозе Эудженио Монтале и Антонио Дельфини («Динарская бабочка», «Одна история») // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 124–135.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-124-135



MUSIC AND PAINTING IN THE AUTOBIOGRAPHICAL PROSE OF EUGENIO MONTALE AND ANTONIO DELFINI (*THE BUTTERFLY OF DINARD*, *ONE STORY*)

© 2019. L.E. Saburova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: February 21, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: In Montale's autobiographical book *The Butterfly of Dinard*, four short stories are devoted to the theme of opera singing learning. Art lives only thanks to the creators of undervalued works. Success is due only to a happy occasion that falls to the share of the few. The poet perceives the paintings of unsuccessful artists as living beings that brighten up his loneliness in the new mechanistic world. Unlucky singers, composers and artists are described with persistent empathy. Works of art serve as a link between the present and the past. The manner of A. Delfini, who created impressionistic sketches addressed primarily to the sensual perception of the reader, was understood and appreciated only post mortem. In the autobiographical story "One Story" Delfini explains the principles of his poetics to the reader, and doing it, he resorts to images of fine art. With the help of a well-known musical motif, he reveals the reason for his disappointment not only in the surrounding reality but also in himself. Thus, in the visual images of paintings and in the melodies of popular songs, he sees an opportunity to convey his personal perception of reality.
Keywords: autobiographical prose, Eugenio Montale, Antonio Delfini, the Italian literature of the 20th century, music in literature, painting in literature, the problem of memory.
Information about the author: Liudmila E. Saburova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Lecturer, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia.
ORCID ID: 0000-0001-7635-6060
E-mail: mila.saburova@gmail.com
For citation: Saburova L.E. Music and Painting in the Autobiographical Prose of Eugenio Montale and Antonio Delfini (*The Butterfly of Dinard*, One Story). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 124–135. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-124-135

Многие писатели, близкие к литературному объединению вокруг флорентийских журналов «Солариа» и «Леттература» времен «фашистского двадцатилетия», оставили после себя тексты с сильной автобиографической составляющей. Наиболее интересные из них и, главное, лежащие в плоскости схожих жанровых экспериментов — автобиографическая повесть «Одна история» (1956) Антонио Дельфини (1907–1963) и автобиографическая книга «Динарская бабочка» (1947–1973) Эудженио Монтале (1896–1981). Несмотря на то что эти сочинения разнятся по многим параметрам, они принадлежат гибридному жанру аутофикшн, вмещающему автобиографические элементы и вымысел, намеренно вплетенный в ткань повествования. Особое место как Монтале, так и Дельфини отводят в своей автобиографической прозе размышлениям о других формах искусства и прежде всего музыке и живописи.

Монтале в юношестве прочили карьеру выдающегося баритона. В воспоминаниях современников мы находим свидетельства о мощном голосе поэта, который иногда доводилось слышать лишь избранным [7]. Несмотря на то что Монтале сделал осознанный выбор в пользу литературы, он пронес страсть к музыке через всю жизнь. В «Коррьере делла сера» поэт охотно писал рецензии на оперные премьеры, а в поэзии и прозе нередко прибегал к музыкальным терминам, оговаривая, в каком музыкальном регистре расскажет ту или иную историю, с какой ноты начнет повествование, как будто оно уже обладало особой мелодией и оркестровкой, имело музыкальный эквивалент. «Неужели здесь нет ни одной вещи, которая могла бы дать вам ля, — картины, книги, цветка, фотографии?» [2, с. 25], — спрашивает героиня одной его новеллы.

В автобиографической книге «Динарская бабочка» Монтале со свойственной ему иронией и легкостью рассказывает, как примерял на себя амплуа оперного певца. Отметим, что «автобиографический квазироман»[1] поэта основывается отнюдь не только на фактах, прежде всего являясь художественной прозой, в которой немалое место занимает вымысел, фантазии о пройденном пути. Теме обучения оперному пению посвящено четыре новеллы, следующие друг за другом. В первой из них «В басовом ключе» Монтале рассказывает о своем решении отказаться от артистической карьеры. Увлеченный оперой юноша мечтал о знаменитых драматических ариях, но тембр его голоса соответствовал амплуа второстепенных, незначительных персонажей: «Постепенно я свыкался с неосуществимостью мечты о любимых партиях <...>, следовало забыть про ноты ниже первой линейки» [2, с. 61]. Прославленный учитель видел в Монтале единственного за всю жизнь ученика, которому, по его выражению, повезло с «перцем под хвостом», но стилем начинающего певца должно было стать «традиционное бельканто», новшества учитель не приветствовал. Монтале оставил занятия. Удачная карьера сама по себе не привлекала юношу, в ее основе должно было лежать вдохновение. Монтале выбирает поэзию, не сулившую ему в ту пору никаких перспектив. Рамки традиционного, гарантированного успеха ему тесны.

Теме успеха в искусстве Монтале посвящает две следующие новеллы, пытаясь ответить на вопрос, что остается целью творческой деятельности, не увенчанной успехом. В новелле «Успех» поэт прослеживает судьбу незадачливых любителей искусства: не знавшего нот композитора-пуантилиста, сочинявшего музыку, состоящую из одних «скрипучих диссонансов», и поэта, автора бесчисленных парнасских сонетов, так никогда и не напечатанных. Часами напролет они знакомят друг друга с плодами своего творчества. Встречи с ними открыли Монтале «истину, ведомую немногим: искусство служит утешением в первую очередь для неудавшихся художников. <...> вот почему композитор Ребилло и поэт Рикко <...> заслуживали слов воспоминания — знака признательности каждого благородного человека своим учителям» [2, с. 69].

Неспроста Монтале выбирает себе в учителя двух неудачников. По мысли Монтале, искусство живет лишь благодаря настоящим его по-

1 Так Э. Монтале определил жанр своей автобиографической книги. См.: [9, p. 242].

читателям и потребителям — творцам неоцененных произведений, не снискавших успеха у публики. Успех же часто обязан лишь счастливому случаю, выпадающему на долю немногим. В одном из интервью на вопрос о том, кто такие читатели стихов, Монтале, не задумываясь, ответил: поэты, не сумевшие прославиться[2].

В ситуации, когда успех становится целью искусства, потенциального творца парализует подготовка к нему, его ожидание. Таков главный герой новеллы «Il lacerato spirito»[3], носящей название арии, которую Монтале мечтал спеть всю жизнь. Герой ждет, пока будет готов к исполнению знаменитой партии, ведь «незрелый бас все равно что незрелый, несъедобный плод» [2, с. 72]. Но годы идут быстро, «голос созрел, зазвучал свободно, утратил натужность, но в один прекрасный день лишился тембра и густоты» [2, с. 72]. Герой новеллы — Alter ego самого Монтале, а сюжет новеллы созвучен записи, которую Монтале сделал еще в юности в генуэзской тетради: «Юноша читает, чтобы овладеть культурой, в которую и сам мечтает внести вклад в будущем. Он читает и читает: чем больше книг он поглощает, тем больше ему остается прочесть. В один прекрасный день он устало смотрит в календарь и замечает, что ему стукнуло 60... и он человек конченый» [8, с. 1334].

Монтале заканчивает новеллу словами: «Впрочем, для кого бы он пел сегодня? Искусство в полном упадке» [2, с. 73]. Во фрагменте, не вошедшем в позднее издание, Монтале развивает тему упадка искусства, ставшую центральной и в его поздней поэзии: «Современный поэт выражает себя десятью словами, художник несколькими иероглифами, пение должно имитировать разговорную речь, т. е. пения как такового там нет вовсе, музыка же выступает лишь фоном» [12, с. 1176]. Прослушивая записи великих певцов прошлого, рассказчик замечает, что в лучшем случае на пластинках остается лишь их смазанная тень. В упадке искусства Монтале винит овладевшую миром механизацию. Будущее представляется поэту бездушным, усредненным, лишенным индивидуальности и человечности.

По мысли Монтале, высказанной в последней новелле условного «музыкального цикла» «Страусовое перо», «homo sapiens наших дней — законченный одиночка в обществе тем более бесчеловечном, чем громче оно

2 См.: Интервью Э. Монтале для телевизионной рубрики «Arte & Scienza» от 1959 г.

3 Истерзанный дух (итал.). Слова арии Фиеско из оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра».

кричит об уважении коллективных прав» [1, с. 74]. Как будто стремясь развеять мрачные мысли поэта, ночью Монтале навещают два оперных певца и исполняют дуэт из оперы «Сила судьбы». Ночной визит привиделся ему. Страусовое перо, во время эмоционального исполнения упавшее со шляпы знаменитого баса, находит на полу экономка, но принимает «не то за куриное, не то за голубиное», принесенное ветром. Человек непосвященный рассеивает волшебство, изгоняет долгожданное вдохновение своим прагматичным видением. Между тем посещение призраков, по логике Монтале-рассказчика, лишь нарушение натужно рационального порядка, установленного «коллективным правом». Здесь выступает на первый план часто встречающийся и в поэзии Монтале мотив «порванной в сетке петли» [11; 4], бреши в условной норме.

В новелле подробно описано исполнение арии, жестикуляция, интонации певцов. Но не приведены слова арии, которые как будто вторят тягостным размышлениям автора об одиночестве: «Мирские несчастья // да строгость покаяния, // посты и бдения вечные // измучили душу его // свели его с ума» [1, с. 29]. Для того чтобы распознать этот скрытый в новелле диалог, необходимо знать как музыку, так и текст арии.

Особая роль в этой новелле «музыкального цикла», как, впрочем, и во всей книге, отведена памяти. Размышляя об одиночестве, Монтале задается вопросом, какие «живые и мертвые существа» промелькнули бы в его памяти перед смертью, по-настоящему близкие ему люди или «шапочные знакомые». В ту же ночь в ответ память присылает ему во сне двух певцов, одного из которых поэт застал на вершине успеха, а другого — в бедственном положении: «Если представить жизненный путь как параболу, для меня эти два человека были двумя ее точками — начальной и конечной» [2, с. 79]. В ночных посетителях воплотились две крайности его возможной, но нереализованной карьеры оперного певца, несостоявшейся жизни. Монтале мучит игра памяти, ее загадочная логика. Воспоминания отказываются подчиняться какой-либо иерархии, они не хотят уважать первенство и второстепенность, они затемняют важное или то, что нам кажется таковым. Почему ничего не значащие для нашей жизни образы врезаются навсегда в наше сознание? Почему именно они, есть ли в этом смысл? Монтале ищет ответы на эти вопросы и в новеллах, посвященных живописи, точнее, художникам-неудачникам.

Живописью, в отличие от музыки, Монтале никогда не занимался профессионально, но постоянно рисовал и дарил свои рисунки друзьям. В живописи, по словам Монтале, он освобождается от тягостного стремления к совершенству. В одном из интервью поэт рассказывает: «Когда я рисую, мне удается выразить ту примитивную, наивную составляющую сознания, которую я утратил в сочинении стихов. Поэтому рисование доставляет мне значительно большее удовольствие»[4]. Но Монтале признает: отнесись он к своим рисункам хоть немного серьезнее, он, несомненно, лишился бы наивности восприятия и в этом занятии.

Сюжетом новеллы «Картины в подвале» послужила одна ничем не примечательная встреча. «Прошло больше двадцати лет, а кажется — один день. Высокий стройный юноша на площади, где гуляет ветер, летящие полы плаща, приветственный знак руки обращен к нам, и я рассеянно спрашиваю: “Кто это, Боби?” — “Да так, один футурист”, — и мы идем дальше, направляясь к кафе» [2, с. 218]. Монтале удивлен тем, что ничего не значащий эпизод так прочно врезался ему в память. Именно эта странная сохранность воспоминания заставляет его отнестись к встрече всерьез: «...он шел сквозь ветер и помахал рукой, — и я спросил о нем, и я о нем помнил, не знаю почему...» [2, с. 215]. Нередко в стихах Монтале мы встречаем образ человека, обернувшегося и помахавшего в знак приветствия. Этот жест становится последним, прощальным, своего рода предзнаменованием скорого ухода [10, p. 14]. И в новелле Монтале узнает, что запомнившийся ему молодой художник-футурист вскоре скончался. В «Динарской бабочке» память часто служит связью с потусторонним миром (в новеллах «Лимит времени», «Режиссер»). Безвестность, болезнь и смерть двадцатилетнего художника от туберкулеза вносят в его образ почти оперный драматизм, наполняют его судьбу богемной трагичностью. Чтобы освободиться от воспоминаний об умершем юноше, на его посмертной персональной выставке Монтале покупает две картины. На одной из них изображены прохожие, одежда и волосы которых вздыблены порывом ветра. Именно таким помнит Монтале и самого их автора, приобретающего в сознании поэта черты литературного героя. «Темы и мотивы были литературны. В них чувствовалась мрачная реалистическая одержимость, запах конины, отличающий Кафку, Унгара и

4 См.: Интервью Э. Монтале для телевизионной рубрики «Arte & Scienza» от 1959 г.

других пражских прозаиков <…>, черепа, уродливые фигуры, абстрактные натюрморты, городские пейзажи — разумеется, метафизические» [2, с. 215].

Монтале привозит купленные картины в свою флорентийскую квартиру, но сразу видит, что им не найти достойного места «в городе, где у искусства были и остаются поныне другие корни и более человечный облик <…>, они диссонируют и с домом, и с обстановкой, которая должна была их принять; они и сами воспротивились необходимости приспосабливаться к чересчур непривычным и чужим стенам» [2, с. 215]. Здесь в повествование вступает еще одна частая у Монтале тема: произведение искусства для него почти живое существо, обладающее характером и ведущее самостоятельную жизнь. По сути, новелла посвящена переживаниям поэта, который никак не может найти картинам достойного пристанища, но избавиться от них он не в силах. «Могу ли я, возможно, последний хранитель тайны и грусти этого благородного юноши, дать вот так погибнуть его картинам? Или я должен предпринять (вечный мой удел!) последнюю отчаянную попытку спасти то, что жизнь, жестокая, отвергла, сбросила со своих рельсов?» [2, с. 218], — задается вопросом рассказчик.

В новелле поэт с горечью рассказывает уже случившуюся с ним когда-то похожую историю. Монтале уступил подаренное ему У. Сабой большое полотно кисти В. Болаффио известному коллекционеру творчества художника. В гневе Саба за проявление «нелюбви слепой» посвятил Монтале несколько язвительных строчек [13, p. 532]. В то же время Монтале рад за картину, которая наконец-то заняла «постоянное и почетное место» в известной коллекции.

Тему восприятия картин как одушевленных субстанций Монтале продолжает в другой новелле, не вошедшей в русскоязычное издание «Динарской бабочки» и не переведенной на русский язык, — «Другая манера Мармеладова». Сюжет новеллы схож с предыдущей. Из жалости к знакомому нищему художнику Монтале покупает его картину, через некоторое время художник умирает. По мнению Монтале, картина откровенно плоха, но на этот раз поэта раздражает ее излишняя гуманистическая классичность. Она изображает стройные кипарисы и гармонично уложенные стога сена. Поэт же предпочитает буйство дикой природы. Присутствие претящей хорошему вкусу картины не дает Монтале покоя даже ночью, но избавиться от нее он не решается. Поэт замазывает пейзаж белилами, на которых выводит

размытые лианы. Но теперь по ночам его спальню оглашает непрерывный собачий вой. Оказывается, впопыхах он закрасил изображенного на картине пса. Томившуюся под слоем краски собаку приходится высвободить, стерев белила тряпкой. Картина и ее обладатель нашли некое подобие «modus vivendi, взаимной терпимости».

Художественные произведения — хорошие или плохие — в представлении Монтале служат связью между настоящим и прошлым, путь к которому лежит через воспоминания. Старые пластинки с искаженными голосами, нелепая живопись, хранящаяся в подвале, свидетельства жизни забытых или так никогда и не оцененных творцов ушедших времен. Эти произведения — почти живые существа — скрашивают поэту путь в новом механистичном мире.

* * *

В отличие от тематически пестрой, разделенной на несколько частей автобиографии Монтале, в автобиографической повести Дельфини «Одна история» нет стоящих особняком циклов, посвященных музыке или живописи. Разные виды творческой деятельности не служат Дельфини пищей для размышлений об искусстве в целом и о роли художника. В визуальных образах живописных полотен, в мелодиях популярных песен он стремится донести до читателя свое сугубо личное восприятие действительности.

Тема удачи или, вернее, неудачи в искусстве занимает и Дельфини. Из автобиографической прозы мы узнаем, что критику современников писатель воспринимает как болезненный провал. Дельфини адресует «Одну историю» читателю, намеренно столь подробно рассказывая о своей жизни. Издав автобиографию, он наконец-то надеется быть понятым, ведь все описанные им события, впечатления или персонажи так или иначе составляют ядро его прозы [4, с. 95–96].

В одном из фрагментов повести, рассказывающем о драматичном моменте в жизни писателя, Дельфини раскрывает сам механизм создания образа на примере своего рассказа и объясняет суть своей манеры письма: «Нет сомнений: идея первой строчки возникла у меня, когда я впервые увидел репродукцию картины Сезанна <...>. Портрет чем-то напоминал одну мою бабушку. В любом случае я сразу влюбился в него и долгое время, еще до выхода нашей знаменитой газетенки, вынашивал идею написать нечто,

передававшее в письменной форме невероятную атмосферу сезанновского шедевра» [4, с. 26]. На упомянутой картине П. Сезанна «Мадам Сезанн в красном кресле» изображена сидящая женщина, черты ее лица размыты, что создает ощущение застывшего в памяти образа, теперь далекого и проникнутого ностальгией. Рассказ Дельфини «Возвращение моряка», вдохновленный картиной Сезанна, почти лишен сюжета, поддающегося пересказу. Моряк в плавании в часы отдыха думает о жене. Наконец он возвращается домой, жена его ждет, вместе они прогуливаются по берегу. Затем он снова уезжает, а когда возвращается... жены больше нет. История умалчивает о том, умерла ли она или сбежала, потому что, как объясняет Дельфини, «для живописного эффекта, которого я хотел добиться посредством литературы, совершенно неважно, что делает жена, которой больше нет» [4, с. 26].

Этот рассказ, в 1930-е гг. опубликованный в одной из римских газет, подвергся резкой критике. Дельфини обвиняли в нестройности повествования, несостоятельности сюжета и, главное, отсутствии фабульной логики [3, с. 168]. На страницах «Una storia» автор признается, что именно тогда впервые «почувствовал себя безумцем» [4, с. 26]. Манера Дельфини, создающего импрессионистические зарисовки, обращенные прежде всего к чувственному восприятию читателя, была понята и оценена лишь после смерти писателя. Критики того времени называли его произведения незаконченными, недосказанными [6]. Соотнесение рассказа с впечатлением от картины позволяет Дельфини описать тот эффект, которого он старался добиться, т. е. передать атмосферу, образную сторону действительности, возникшее у героя ощущение потери.

Прибегая к музыкальным аллюзиям, Дельфини в «Одной истории» описывает свои чувства при известии о вторжении Италии в Эфиопию, которое воспринимает как личную трагедию. Для того чтобы передать свое состояние, писатель использует слова печально известной песни «Faccetta nera»[5], ставшей гимном эфиопской кампании и еще долго преследовавшей не одно поколение итальянцев и за рубежом. Назвав вторжение в Эфиопию движением по освобождению эфиопского народа от рабства, фашистские иерархи выбрали для пропаганды запоминающийся мотив, быстро набравший популярность. Припев песни гласил: «Faccetta nera, bell'abissina //

5 Черная мордашка (итал.).

aspetta e spera che già l'ora s'avvicina // quando saremo insieme a te // noi ti daremo un'altra legge e un altro Re» [4, с. 22] (Черная мордашка, красавица-абиссинка, // жди и надейся, что час уж близок, // когда мы будем вместе с тобой, // мы дадим тебе другой закон и другого короля). В 1930-е гг. песня слышалась буквально из каждого окна.

В «Одной истории» автору удалось усилить ощущение фальши и трагичности разворачивающихся событий, изменив знаменитый припев. Дельфини, в юности сочувствовавший фашистской идеологии, а впоследствии ставший непримиримым противником режима, пронес чувство вины через всю жизнь. Узнав о вступлении Италии в Эфиопию, он пишет: «Я проживал свой смертный час, а гимн, который его сопровождал, говорил мне: "Faccetta nera sei morticina // faccetta nera, vivi la morte // come alla corte // il mondo morì nel buio di un bel dì. // Faccetta nera, bella abbissina, questi son baci..."» [4, с. 72] (Черная мордашка, ты нежилец, // черная мордашка, ты проживаешь смерть, // как пред судом, // мир умер во тьме прекрасного дня. // Черная мордашка, прекрасная абиссинка, это и есть поцелуи...).

Встречая непонимание окружающих, в самые драматичные минуты жизни, когда слов оказывается недостаточно, Дельфини прибегает к другим видам искусства, взывающим не к интеллекту читателя, но напрямую воздействующим на его чувства.

Как для Монтале, так и для Дельфини обращение к музыке и живописи становится прямой дорогой в сферу бессознательного или же чувственного восприятия действительности.

Список литературы

1 *Бушен А.Д.* Сила судьбы: Опера Д. Верди. Л.: Ленингр. филармония, 1934. 39 с.

2 *Монтале Э.* Динарская бабочка / пер. с итал. Е. Солоновича. М.: «Река времен», 2010. 248 с.

3 *Delfini A.* Diari 1927–1961 [opera postuma a cura di Delfini G. e Ginzburg N.]. Torino: Einaudi, 1982. 417 p.

4 *Delfini A.* Una storia // *Delfini A.* I racconti. Milano: Garzanti, 1963. P. 7–96.

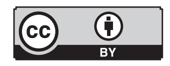
5 *Di Capua G.* Faccetta nera: canti dell'ebbrezza fascista: saggi critici, testi, spartiti, commenti. Valentano: Scipioni, 2000. 112 p.

6 *Garboli C.* Prefazione // *Delfini A.* Diari 1927–1961 [opera postuma a cura di Delfini G. e Ginzburg N.]. Torino: Einaudi, 1982. P. V–XLVI.

7 *Luperini R.* Storia di Montale. Roma: Laterza, 2006. 261 p.
8 *Montale E.* Il secondo mestiere: arte, musica, società [opera postuma a cura di G. Zampa]. Milano: A. Mondadori, 1996. 1981 p.
9 *Montale E.* Immagini di una vita [opera postuma a cura di Contorbia F.]. Milano: Librex A. Mondadori, 1985. 326 p.
10 *Montale E.* La bufera e altro. Venezia: Neri Pozza, 1956. 139 p.
11 *Montale E.* Ossi di seppia. Milano: A. Mondadori, 1948. 148 p.
12 *Montale E.* Prose e racconti [a cura e con introduzione di Marco Forti; note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtera]. Milano: A. Mondadori, 1995. 1253 p.
13 *Saba U.* Il canzoniere (1900–1947). Torino: G. Einaudi, 1948. 628 p.

References

1 Bushen A. D. *Sila sud'by: Opera D. Verdi* [The Power of fate: opera by G. Verdi]. Leningrad, Leningr. Filarmoniia Publ., 1934. 39 p. (In Russ.)
2 Montale E. *Dinarskaia babochka* [The butterfly of Dinard], transl. from Italian by E. Solonovich. Moscow, "Reka vremen" Publ., 2010. 248 p. (In Russ.)
3 Delfini A. *Diari 1927–1961 [opera postuma a cura di Delfini G. e Ginzburg N.]*. Torino, Einaudi, 1982. 417 p. (In Italian)
4 Delfini A. Una storia. In: Delfini A. *I racconti*. Milano, Garzanti, 1963, pp. 7–96. (In Italian)
5 Di Capua G. *Faccetta nera: canti dell'ebbrezza fascista: saggi critici, testi, spartiti, commenti*. Valentano, Scipioni, 2000. 112 p. (In Italian)
6 Garboli C. Prefazione. In: Delfini A. *Diari 1927–1961 [opera postuma a cura di Delfini G. e Ginzburg N.]*. Torino, Einaudi, 1982, pp. V–XLVI. (In Italian)
7 Luperini R. Storia di Montale. Roma, Laterza, 2006. 261 p. (In Italian)
8 Montale E. *Il secondo mestiere: arte, musica, società [opera postuma a cura di G. Zampa]*. Milano, A. Mondadori, 1996. 1981 p. (In Italian)
9 Montale E. *Immagini di una vita [opera postuma a cura di Contorbia F.]*. Milano, Librex A. Mondadori, 1985. 326 p. (In Italian)
10 Montale E. *La bufera e altro*. Venezia, Neri Pozza, 1956. 139 p. (In Italian)
11 Montale E. *Ossi di seppia*. Milano, A. Mondadori, 1948. 148 p. (In Italian)
12 Montale E. *Prose e racconti [a cura e con introduzione di Marco Forti; note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtera]*. Milano, A. Mondadori, 1995. 1253 p. (In Italian)
13 Saba U. *Il canzoniere (1900–1947)*. Torino, G. Einaudi, 1948. 628 p. (In Italian)



RAWUMS — DIE “JUNGEN WILDEN” DER LITERATUR. “POPAUTOREN” DER 1980er JAHRE

© 2019. E. Stahl
Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf Rheinisches Literaturarchiv, Düsseldorf
Datum der Artikelübergabe: 23. Januar 2019
Veröffentlichungsdatum: 25. September 2019

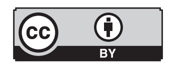
Annotation: Pop-Literatur — diese Bezeichnung kam Mitte der 1990er Jahre auf. Wissenschaftlich ist der Terminus bislang kaum befriedigend definiert. Als Marketing-Begriff schlug das Etikett jedoch ein, wie eine Bombe. An dieser ersten erfolgreichen Welle von Pop-Literatur (Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Elke Naters) hatte der Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch maßgeblichen Anteil. Weniger bekannt ist, dass der Verlag schon Anfang der 1980er Jahre eine solche popliterarische Attacke ritt, die allerdings, wohl auch weil das zündende Werbe-Badge, das „P“-Wort, fehlte, im Sande verlief. Einen Startpunkt markierte der Band „Der große Hirnriss“ (1983) von Niklas Stiller und Peter Glaser, noch bei Rowohlt erschienen. Wenig später folgte Rainald Goetz‘ Intervention beim Bachmannpreis, bei der er sich publikumswirksam die Stirn aufschlitzte. Kurze Zeit darauf erschien sein erster Roman “Irre”. Die programmatisch gemeinte Anthologie Rawums!, die ebenfalls Peter Glaser bei Kiepenheuer & Witsch herausgab, vereinte jene Autorinnen und Autoren, viele davon aus dem Umfeld der Musikzeitschrift SPEX, von denen man sich eine junge wilde Literatur erwartete, analog zur Malerei der „Neuen Wilden“, die gerade Furore machte. Quasi im Nachgang dieser kurzen Blüte einer frühen Popliteratur in den 1980er Jahren publizierte Joachim Lottmann sein Buch “Mai, Juni, Juli”, das so etwa wie das “missing link” zur Popliteratur der 1990er Jahre darstellt. Der Aufsatz beleuchtet die Marketingstrategien des Verlags ebenso wie die literarischen Inhalte der Protagonisten.

Stichwörter: Pop, 1980er Jahre, deutsche Literatur, Rainald Goetz, Peter Glaser, Hubert Winkels, Joachim Lottmann, Popliteratur

Informationen zum Autor: Enno Stahl — Dr. Phil., Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf Rheinisches Literaturarchiv Bilker Straße 12–14 40213 Düsseldorf.

E-mail: stahl@duesseldorf.de

Zum Zitieren: Stahl E. Rawums — Die „Jungen Wilden“ Der Literatur. „Popautoren“ Der 1980er Jahre. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 136–157. (In German) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-136-157



RAWUMS – “WILD YOUNG PEOPLE” IN LITERATURE. “POP-AUTHORS” OF THE 1980s

Düsseldorf Heinrich Heine Institute Literary Archive, Düsseldorf

Received: January 23, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The term popliterature emerged in the middle of the 1990s. Although there is no satisfactory definition of the term’s exact meaning, it has proven to be very successful as a code for marketing activities. The publishing house Kiepenheuer & Witsch played important role in the first successful wave of popliterature in the 1990s. It is less known that the publisher promoted a similar popliterary attack already in the 1980s, which failed perhaps because the flashing promotion badge, the “p-word” was absent. The starting point was a book *Der große Hirnriss* by Peter Glaser and Niklas Stiller published by the Rowohlt publishing house. It was followed by Rainald Goetz intervention in the ceremony of a famous Bachmann-prize when he gained publicity by cutting himself a forehead. Shortly after, there appeared his first novel *Irre*. The groundbreaking anthology “Rawums!” edited by Peter Glaser and published again by Kiepenheuer & Witsch, brought together authors many of whom formed a circle around a music magazine SPEX. They intended to create new “wild” literature analogous to the paintings of “Jungen Wilden” who were gaining popularity in those days. The last achievement of the brief blossom of popliterature in the 1980s was Joachim Lottmann book *Mai, Juni, Juli* (May, June, July) which was something like the “missing link” between popliterature of the 1980s and 1990s.

Keywords: Pop, the 1980s, German literature, Rainald Goetz, Peter Glaser, Hubert Winkels, Joachim Lottmann, popliterature.

Information about the author: Enno Stahl, Dr. Phil. Düsseldorf Heinrich Heine Institute Literary Archive, Düsseldorf, Bilker Straße 12–14 40213 Düsseldorf.

E-mail: stahl@duesseldorf.de

For citation: Stahl E. *Rawums* — “Wild Young People” in Literature. Pop-authors of the 1980s. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 136–157. (In German)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-136-157

УДК 821.112.2
ББК 83.3(4Гем)7

RAWUMS — «НЕИСТОВЫЕ МОЛОДЫЕ» ОТ ЛИТЕРАТУРЫ. «ПОП-АВТОРЫ» 1980-х гг.

© 2019 г. Э. Шталь
Литературный архив Института Генриха Гейне города Дюссельдорфа, Дюссельдорф
Дата поступления статьи: 23 января 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-136-157

Аннотация: В статье освещаются основные этапы развития немецкой поп-литературы 1980-х гг., а также маркентинговые стратегии издательства Kiepenheuer & Witsch в отношении ее главных представителей. Возникновение термина поп-литература относят к середине 1990-х гг. До сих пор нет точного определения того, что именно он означает, но термин был востребован в маркетинге. Большую роль в первой волне успеха поп-литературы девяностых сыграло издательство Kiepenheuer & Witsch. Менее известно, однако, что издатель продвигал аналогичную поп-литературную программу уже в 1980-е гг., которая не имела успеха, по-видимому, из-за отсутствия надлежащей рекламы. Отправной точкой стала книга «Der große Hirnriss» (1983) Петера Глейзера и Никласа Стиллера, вышедшая в издательстве Rowohlt. Позже последовала знаменитая выходка Рейнальда Гетца, когда он во время присуждения премии Ингеборг Бахман порезал себе лоб, чем сразу же снискал себе большую известность. Вскоре вышел и его первый роман «Irre». Выпущенная Питером Глейзером в издательстве Kiepenheuer & Witsch программная антология «Rawums!», объединила авторов, многие из которых группировались вокруг музыкального журнала SPEX. В них увидели рождение новой «неистовой» литературы, аналогичной произведениям представителей широко известного в то время художественного объединения «Неистовая молодежь». Последним актом этого короткого расцвета ранней поп-литературы восьмидесятых стала публикация книги Йоахима Лотмана «Май, июнь, июль» («Mai, Juni, Juli»), представлявшей что-то вроде недостающего связующего звена с поп-литературой девяностых.

Ключевые слова*:* поп-литература, 1980-е гг., немецкая литература, Рейнальд Гетц, Петер Глейзер, Хьюберт Винкельс, Иоахим Лотман.

Информация об авторе: Энно Шталь — доктор филологии, Литературный архив Института Генриха Гейне города Дюссельдорфа, Дюссельдорф, Билкер Штрассе 12-14 40213 Дюссельдорф.

E-mail: stahl@duesseldorf.de

Для цитирования: *Шталь Э.* Rawums — «неистовые молодые» от литературы. «Поп-авторы» 1980-х гг. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 136–157. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-136-157

Popliteratur — dieser Terminus, zwischenzeitlich geradezu grassierend — kam erst Mitte der 1990er Jahre so richtig auf. Wissenschaftlich ist er bislang kaum befriedigend definiert. Als Marketing-Begriff schlug das Etikett jedoch ein wie eine Bombe. An dieser ersten erfolgreichen Welle von Popliteratur (Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Elke Naters) hatte der Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch maßgeblichen Anteil. Weniger bekannt ist, dass KiWi[1] schon Anfang der 1980er Jahre eine solche popliterarische Attacke ritt, die allerdings, wohl auch weil das zündende Werbe-Badge, das „P"-Wort, fehlte, im Sande verlief. Auch in jener Zeit nämlich hatten Autorinnen und Autoren Tiefsinn und Hypersensibilität den Kampf angesagt, der „Neuen Subjektivität"[2], also der Literatur der 1970er Jahre mit frischen, witzigen und provokativen Texten begegnen wollen.

Den Auslöser dafür hatte natürlich die Musik gegeben, Punk und Neue Deutsche Welle[3]. Eine wichtige Rolle im Zuge der hier behandelten Entwicklungen spielte Düsseldorf. In dieser Stadt war ein Epizentrum dieser neuen Musikströmungen, der Ratinger Hof[4] Comma Ende der 1970er Jahre ein Kristallisationspunkt der Punk-Bewegung mit bundesweiter Ausstrahlung, Bands wie Mittagspause, Fehlfarben, auch die Toten Hosen[5] gingen daraus hervor. Nur

1 Im deutschen Literaturbetrieb übliche Abkürzung des Verlagsnamens Kiepenheuer & Witsch. Der Verlag selbst nutzt sie ebenfalls.

2 Als Neue Subjektivität bezeichnet man eine Strömung der deutschen Literatur in den 1970er und 1980er Jahren, sie war besonders geprägt durch Innerlichkeit und Subjektivitätsbezug.

3 Musikstil im Deutschland der 1980er Jahre: Beeinflusst von der New Wave im angloamerikanischen Raum, schufen auch deutsche Bands leichte, unangestrengte Musik mit deutschen Texten.

4 Der Ratinger Hof war ein legendärer Punk-Club in Düsseldorf.

5 (Heute) weltberühmte Düsseldorfer Punkband.

wenig später, Anfang der 1980er Jahre, kreiierten junge Musiker, wie Der Plan[6] oder D.A.F.[7], ein spezifisches Genre elektronischer Musik, das die eigentliche, die Urzelle jener Neuen Deutschen Welle darstellte, die schnell im Zeichen des kommerziellen Hypes zu einer aktualisierten Form des deutschen Schlagers mutierte. Mit den musikalischen Umwälzungen setzte zugleich eine maßgebliche Veränderung von Habitus und Lifestyle ein sowie ein — auch weltanschaulich nuancierter — Bruch mit der Hippie- und Öko-Bewegung.

Doch zuvor ein Blick auf die Problematik des Popliteratur-Begriffs[8], schwierig daran ist zweierlei: Einerseits gibt es eine Vielzahl an Stilen und Ausdrucksformen, die sich seit den 1960er Jahren in ein gleichwie geartetes Verhältnis zur Popkultur setzten und setzen. Dafür stehen so unterschiedliche Namen wie Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte, Wolf Wondratschek, ja selbst Peter Handke in seinen Anfängen, dazu Jürgen Ploog, Jörg Fauser, Rainald Goetz, Thomas Meinecke, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre oder Dietmar Dath. Phänotypisch reicht das von Alltagslyrik, Underground- und Trashprosa zur feuilletonistischen Zeitgeistprosa der 1990er Jahre, umfasst aber auch „experimentellere“ Spielarten wie Cut-Ups[9], sogar bestimmte Ausprägungen Konkreter oder Visueller Poesie lassen sich in diesem Kontext verorten. Meines Erachtens kristallisieren sich drei große Strömungen heraus:

1. eine subkulturelle, gesellschaftlich oppositionell ausgerichtete Variante, der insbesondere weite Teile der Popliteratur der 1960er-Jahre zuzuschlagen sind: Rolf Dieter Brinkmann, Jörg Fauser, Hadayatullah Hübsch, Jürgen Ploog, März[10]-Verleger Jörg Schröder oder Jürgen Theobaldy. In der Folge wären die Trash-Autoren der 1990er-Jahre zu nennen, ebenso das Social-Beat-Netzwerk[11]

6 Düsseldorfer Neue-Deutsche-Welle-Band der 1980er Jahre.

7 Düsseldorfer Neue-Deutsche-Welle-Band der 1980er Jahre.

8 Vgl. dazu ausführlich: [12, c. 61–67].

9 Experimentelle literarische Montagetechnik, die von den Beat-Autoren Brion Gysin und William S. Burroughs entwickelt wurde, bei der eigene mit fremden Texten verschnitten werden.

10 Der Märzverlag war in den 1960er/1970er-Jahren der bedeutendste Untergrundverlag in Deutschland. Er hatte neben seinen literarischen Büchern auch durch Publikationen zu Drogen, Sexualität und Politik maßgeblichen Einfluss auf die Bewusstseinsbildung im Deutschland jener Tage.

11 Social Beat war ein freier Zusammenschlus von deutschen Untergrundautoren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre.

oder Spoken Word[12] und frühen Poetry Slams[13] als Aufführungsformen. Diese Literaturen gehen zumeist auf den direkten Einfluss amerikanischer Beat- und Undergroundliteratur zurück und brachten — dieser darin ähnlich — Sex, Gewalt und der Alltag eines Lebens am Rande der Gesellschaft gegen die bürgerlichen Konventionen in Stellung.

2. von Pop-Art[14], FLUXUS[15], Wiener Gruppe, letztlich also Spätfolgen der historischen Avantgarde beeinflusste Formen, darunter beispielsweise exemplarische Ausprägungen der Visuellen Poesie, insbesondere Ferdinand Kriwet, Dieter Roth, Franz Mon, Reinhard Döhl. Dennoch ist dieser Zweig in seiner Zuordnung zum Popphänomen nicht unproblematisch, weil er von den experimentell-literarischen Ansätzen der 1950er-Jahre schwer zu trennen ist, am sinnfälligsten wäre hier noch Ferdinand Kriwet unterzubringen. Hier aber wären auch Schreibweisen, die auf Montage und Sampling basieren, einzuordnen, die eine zentrale Rolle in der jüngeren Wahrnehmung von Popliteratur gespielt haben, nämlich die Verfahren jener Autorenriege, die man mitunter als „Suhrkamp"-Pop bezeichnet hat, gegenüber der zeitgeistigen Variante des „Kiwi"-Pop[16], also Thomas Meinecke, Rainald Goetz, Andreas Neumeister oder Dietmar Dath. Sie gehören in diesen Kontext, da ihre teils seriellen, teils montagehaften Erzähl- oder Fakeformen zwar erklärtermaßen „Pop"-Zielen dienen, indem sie Musik, Mode, Zeitgeist oder auch neure Theorieansätze identifikatorisch ins Zentrum ihrer Texte stellen, aber formal auf das Technikrepertoire der historischen und der neueren Avantgarde zurückgreifen.

12 Spoken Word ist ein Lesungsformat, das sich aus den Poetry Slams in den USA entwickelt hat — oft stattfindend in Kneipen oder alternativen Kulturzentren, ging es den Autoren der Spoken-Word-Szene darum Lesungen auf eine lockere und zeitgenössische Art anzubieten.

13 Poetry Slams sind literarische Wettbewerbe, die seit Mitte der 1980er-Jahre in Chicago stattfanden und sich dann in der ganzen Welt verbreitet haben. Ursprünglich waren sie häufig ein Forum für ethnische oder sexuelle Minderheiten, um deren Belangen eine Öffentlichkeit zu verschaffen. Oft gibt es ein „freies Mikrophon", das heibt, jeder, der möchte, kann sich in eine Liste eintragen und dann mit einem Text beteiligen. Jeder Teilnehmer hat dann 3 oder 5 Minuten Zeit, danach stimmt das Publikum oder eine Jury darüber ab, welcher Text ihm oder ihr am besten gefallen hat. Heute sind — besonders in Deutschland — Poetry Slams zu einer Art literarischen Kabaretts mutiert.

14 Pop-Art ist eine berühmte US-amerikanische Kunstrichtung, ihre bekanntesten Vertreter waren Andy Warhol und Roy Lichtenstein.

15 FLUXUS war eine internationale Avantgarde-Kunstrichtung, die sich gegen der Ende der 1950er-Jahre herausbildete. Zu ihr gehörten Künstler wie George Macunias, George Brecht, Robert Filliou, Al Hansen, Takako Saito, Benjamin Patterson u.v.a.

16 Pop-Literatur, die vornehmlich von Autorinnen und Autoren des Kiepenheuer & Witsch-Verlags stammt und eher oberflächlicherer Natur ist — im Gegensatz zu den literarisch anspruchsvolleren und technisch versierten Texten der Pop-Autoren aus dem Suhrkamp Verlag.

3. unmittelbar auf Pop(-kultur oder -musik) bezogene Schreibansätze, das sind Musikjournalismus und Stilfeuilletons (Helmut Salzinger, Diedrich Diederichsen), auch die Popliteratur der 1990er-Jahre (Stuckrad-Barre etc.). Die eben genannten Goetz, Meinecke, Neumeister und Dath, die trotz ihres Theorie-Überbaus stets in Kontakt zum jeweils gegenwärtigen Pop-Universum stehen, partizipieren zugleich an dieser Variante. Dazu kommen Autorinnen und Autoren, die ursprünglich Musikjournalisten oder Musiker waren (Kerstin Grether, Jens Friebe, Françoise Cactus, Wolfgang Welt), die ziemlich ungestaltet Nachtleben, Clubkultur oder Musikbusiness abschildern.

Diese drei Varianten sind in den letzten 40 Jahren in verschiedenen Mischungsverhältnissen und Gewichtungen immer wieder aufgetreten. Macht es dann — angesichts so verschiedener Ansätze — überhaupt noch Sinn von einer spezifischen Popliteratur zu sprechen?

Das wäre die erste Schwierigkeit, nämlich die zweifelhafte Möglichkeit, den Begriff wenigstens synchron, sei es für die 1960er, sei es für die 1990er Jahre, einigermaßen zufriedenstellend zu konturieren. Die zweite Frage, die sich stellt und die aus der ersten zwangsläufig folgt, ist: Lassen sich die unter dem Pop-Label diskutierten Texte in eine diachronische Kontinuität einpassen, wenn schon im Querschnitt kaum eine Übereinstimmung herzustellen ist? Denn nur dann, wenn es sich um mehr als ein kurzlebiges Trendphänomen handeln sollte, wäre es überhaupt vonnöten, eine Kategorie oder ein Genre Popliteratur zu errichten.

Nun, mit der Ausweitung der historischen Perspektive potenzieren sich die Probleme. Besonders eine Schwierigkeit fällt hier ins Auge, die bislang wenig Beachtung fand. Gemeinhin wird Rolf Dieter Brinkmann an den Beginn jeglicher popliterarischer Aktivitäten in Deutschland gesetzt, was auch nicht ganz falsch ist, obwohl dabei andere wichtige Protagonisten dieser Zeit unter den Tisch fallen, besonders die damaligen Underground-Poeten (Jürgen Ploog, Hadayatullah Hübsch, Jörg Fauser). Dann aber springt die Wahrnehmung direkt in die Mitte der 1990er Jahre zu Kracht und Stuckrad-Barre sowie Goetz, Meinecke und Neumeister als Antipoden, besonders kundige Kritiker oder Literaturwissenschaftler werfen vielleicht noch ein Schlaglicht auf die Trashautoren und die Social Beat-Bewegung jener Tage, die sich tatsächlich stark an der 1960er-Pop- und Undergroundliteratur orientierten.

Obwohl Goetz und Meinecke ihre Wurzeln noch in den 1980er-Jahren haben, wurden auch sie erst in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre unter dem

Aspekt Popliteratur gesehen, genauer: Goetz mit seinem Buch „Rave“ (1998) und Meinecke mit dem Roman „Tomboy“ (ebenfalls 1998). Da die 1970er Jahre mit dem Fortwirken Rolf Dieter Brinkmanns, seinen Tagebuch-“Romanen“ „Rom, Blicke“, „Erkundungen“, „Schnitte“ und dem Gedichtband „westwärts 1 & 2“ (auch wenn sie alle erst posthum bekannt wurden) sowie mit den Arbeiten Jürgen Theobaldys, Jörg Fausers, Jürgen Ploogs und Hadayatullah Hübschs durchaus noch einigen Stoff für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen bieten, sind die 1980er Jahre so etwas wie der „missing link“.

Popliteratur mag als begriffsgeschichtliche Kategorie so oder so nicht aufrechtzuerhalten sein. Treffender spricht man vermutlich von einer *Literatur popsozialisierter Autoren*, in dem Sinne dass scheinbar literaturferne Gegenstandsbereiche (urbane Oberflächen, Alltag und allgemein: Zeichen aus dem Universum der Popkultur, seien es Film, Fernsehen, Musik oder Mode) Einzug in die Werke dieser Verfasser halten. Das Phänomen ist jedoch unbestreitbar da, „eine Literatur, die alles das ist, was Martin Walser nicht ist“ [14, S. 3], wie es bei Johannes Ullmaier heißt. Daher ist es nicht nur sinnvoll, sondern sogar notwendig, diese Perspektive zu behandeln, bzw. jene Kontaktpunkte und Initialzündungen zu dokumentieren, die sich aus der Begegnung von Pop und Literatur ergeben — ob als negative oder positive Entladung.

Ein echtes Desiderat erscheint daher die Beschäftigung mit jenem „missing link“, den 1980er Jahren. Dass diese Phase bislang so wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, mag daran liegen, dass Literatur in den Umwälzungen jener Tage eine eher marginale Rolle spielte. Die Musik stand damals klar im Zentrum. Die „Neuen Wilden“[17] der Malerei, die mit bunten, frechen Acrylbildern von sich reden machten, konnten immerhin eine Zeitlang das Interesse der Öffentlichkeit und des Marktes auf sich ziehen, bevor auch diese Blase platzte und die Preise für die Bilder Walter Dahns, Albert Oehlens und anderer dramatisch verfielen.

Die Literatur aber schien zu stagnieren [3, S. 121], bzw. ging über in andere Medien, wie Peter Glaser vermerkte, „in den frühen achtziger Jahren wanderte die dichterische Kraft ab in Liedtexte und Bandnamen“ [3, S. 125].

Hier wie in den zahlreichen Punk-Fanzines, kopierten, billig zusammengeklebten Zeitschriften, die — zumeist als Ein-Mann- oder Eine-Frau-Unternehmen — wie Pilze aus dem Boden schossen, drückte sich „eine Art von Minimal-

17 Die Neuen Wilden waren eine Kunstrichtung der deutschen Malerei in den beginnenden 1980er-Jahren. Die Zentren waren Köln, Düsseldorf und Berlin.

poesie“ aus, „die in einzelnen Worten oder einem Titel zum Vorschein kommt“ [3, S. 125]. So stark war die Dominanz der Musik in den 1980er-Jahren, dass Glaser sich — gar nicht zu Unrecht — zu der Formulierung aufschwang: „Ende 1980 waren die Musiker die besseren Dichter geworden. Das Buch des Jahres war eine LP `Monarchie und Alltag´ von Fehlfarben“ [3, S. 127].

Nichtsdestotrotz verfasste Glaser 1983 zusammen mit Niklas Stiller ein Buch: „Der Große Hirnriss“, das zu Unrecht in den meisten Rückblicken zur Popliteraturgeschichte übergangen wird. Es war zur Zeit seines Erscheinens ein großer Erfolg und wirkte wie eine Initialzündung für eine neue literarische Richtung, die sich mehr als nur andeutete und sich dann dennoch erstaunlich sang- und klanglos verflüchtigte. „Der grosse Hirnriss“ ist gewissermaßen ein Dialogbuch, die beiden Protagonisten Heiza und Dr. Rupprecht tragen Züge der Autoren. „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“ verspricht der Untertitel — und tatsächlich verrät bereits der Anfang einen neuen Ton in der Literatur, auch einen anderen Zugriff auf die Realität:

> Das hier ist kein langweiliges Buch. Es startet gleich richtig weg, und Wutsch!, da stand eine junge Frau in der inneren Stadt an einem belebten Straßenstern. Sie lächelte natürlich. Unter den Peitschenleuchten flirrte das Licht mit einem Stich ins Orangesilberne, und die Autos schoben ihre Halogenfächer vorüber. Auf den Zähnen der Frau aber lag unbewegt ein weißer Glanz. Sie sah sehr gut aus. Wahrscheinlich hatte sie zu Hause eine kleine rosa Damenschubraupe, um sich zwischen angestauten Verehrern einen Weg ins Bad freizubaggern [5, S. 9].

Eine solche unbekümmerte, dabei oft elegant gesetzt Bildlichkeit („rosa Damenschubraupe“) durchzieht das gesamte Buch, das — als Aneinanderreihung oft witziger Einzelepisoden — mehr Ausdruck des damaligen Lebensgefühls ist, als dass eine konkrete Geschichte erzählt würde. Stadt und urbane Wirklichkeit sind — ähnlich wie bei Brinkmann — als zeitgenössischer Sehnsuchtsraum positiv konnotiert, ihnen entnimmt das Autoren-Duo epochentypisch-kühle Szenarien: „Draußen rauscht die Nacht, sie erntet Licht aus den Maschinen. Du stehst mit ‘nem Elektromesser ruhig vor mir da. Du schlägst das Bett auf. Ich sitz im blauen Fernsehschein und schenk mir ein Glas Wasser ein. Die neue Zeit macht uns so schön. Weit weg läutet ein Telefon“ [5, S. 222]. Das klingt fast wie ein Songtext, was sicher kein Zufall ist. Der Roman ist allerdings insofern etwas disparat und

keineswegs homogen, als dass die Autoren ihn nicht in einem strikten Sinn als Duo gemeinschaftlich verfassten, sondern beide steuerten jeweils eigene Passagen zum Buch bei, die sich in Stil und Duktus stark unterscheiden. Niklas Stiller (*1947), der ganze zehn Jahre älter als Glaser (*1957) war, schrieb relativ konventionell und wenig popliterarisch. Der damals gerade 26-jährige Glaser, von dem übrigens auch die oben zitierte Anfangsszene stammt, formuliert deutlich neutöniger, witziger und frischer.

Den nächsten Aha-Effekt, ungleich spektakulärer, mit einer Wirkung bis in die heutige Zeit, verbuchte Rainald Goetz mit seiner Skandallesung beim Klagenfurter Bachmannpreis. Der gelernte Arzt und Psychiater verabreichte sich während des Lesens seines Textes einen gekonnten Schnitt in die Stirn, ungefährlich, aber sehr effektvoll, da er im Laufe der Lesung sein Manuskript immer mehr mit Blut besudelte. Diese Aktion machte ihn schlagartig berühmt. Sein wenig später erschienenes Buch „Irre“ verkaufte sich in kurzer Zeit über 100.000 mal. Der SPIEGEL-Autor Christian Schultz-Gerstein verbreitete sich in einer eher hämischen Kritik über den Roman und Goetzens Aktion, ohne jedoch um die Feststellung herumzukommen, dass dieser „der mediale Sieger von Klagenfurt“ sei, „Blut und Literatur, das konnten sich die blutleeren Feuilletons nicht entgehen lassen“ [11]. Den Widerspruch, das er trotz seiner extrem ablehnenden Haltung den Hype selbst mit einem langen Artikel über das Buch weiter nährte, im damals wirklich noch führenden deutschen Meinungsmedium, das erweislich große Wirkung auf den Verkaufserfolg von Büchern hatte, nahm er anscheinend gar nicht wahr. Ebenso wenig begriffen er und andere konservative Kritiker die strenge Kohäsion des Goetz-Textes „Subito“ mit der blutigen Performance, beides zusammen geriet effektiv zum Manifest einer neuen, heftigen, wieder mehr realitätsbezogenen Literatur. Durchsetzt ist diese Prosa mit Provokationen. Zu Beginn imaginiert der Erzähler Raspe, ein Psychiater, wie im Roman „Irre“ ein alter ego des Verfassers selbst, dass er seinen Chef, den Klinik-Direktor, massiv foltert, mit dem Messer zu Tode malträtiert, um sich dann sehr despektierlich über eine Behinderte zu äußern, die ihm im Zug gegenübersitzt. Der Text aktiviert also bewusst Erregungspotenziale, nicht nur bei den möglichen Lesern, sondern er richtet sich explizit an und gegen die Klagenfurt-Jury, die er immer wieder direkt adressiert, indem er aus dem Textduktus ausbricht und die Lesungssituation beim Bachmannpreis selbst thematisiert: „Schon schläft der erste Kritiker ein, sagte Raspe, oder schon zwei schnarchen mit ihrem Gehirn, während sie auf das Papier

hin schauen, und einer kratzt sich unter dem Tisch an seinem Sack, weil der ihn juckt, das kannst du dann nicht kontrollieren, während du liest, weil du ja voll in Panik bist, während die, vor denen du deine Panik hast, sich immer wieder fragen, ob sie vor lauter Langeweile vielleicht bloß noch einen Tannenreisig im Kopf drin haben" [6, S. 12/13].

Diese Invektiven gegen den Betrieb und seine Protagonisten werden konterkariert mit einem Kneipenbesuch im Hamburger Szeneclub Subito, wo Raspe/Goetz auf bekannte Protagonisten der aufbegehrenden Kulturszene trifft wie Neger Negersen alias Diedrich Diedrichsen. Mit diesen „jungen Bolschewiken" [6, S. 17] spottet Raspe, nunmehr schon „Ich"-Erzähler, über die Hochkultur, die aus Sicht ihrer Bewahrer gefährdet sei: „Jaja, sagte ich, muss alles verteidigt werden, ist voll wichtig, muß gegen die Literatur verteidigt werden, oder für oder von oder wie oder was, für Literatur heißt es doch, jawoll Heil Hitler da reihen wir uns ein, Kulturverteidigung voll geil voll wichtig" [6, S. 18].

„Subito" entfaltet also einen Punk-Gestus, der sich vehement gegen das Bestehende richtet, gegen Institutionen, Instanzen und herrschenden Diskurse, vor allem die des Kulturbetriebs. Der Autor Goetz fragt sich in dieser Situation, da sein erster Roman kurz vor Drucklegung steht, er in Klagenfurt in traditioneller Manier in die literarische Gesellschaft eingeführt wird, nach seiner zukünftigen Rolle, und wie er in seiner Autorenintegrität unbeschadet bleiben kann: „was muß ich tun, daß ich nicht auch so ein blöder Literatenblödel werde, der locker und dumpf Kunst um Kunst hinschreibt. Nein nein nein, immer alles zerschlagen, sagte ich, das Erreichte sofort wieder in Klump und kaputt und mausetot schlagen, sonst hast du die Scheiße" [6, S. 19].

Die Antwort ist, sich dem „Big Sinn" zu verschließen, den „die Peinsackschriftsteller vertreten, die in der Peinsackparade, angeführt von den präsenilen Chefpeinsäcken Böll und Grass, von Friedenskongreß zu Friedenskongreß, durch die Zeitungsfeuilletons und über unsere Bildschirme in der unaufhörlichen Peinsackpolonaise ziehen und dabei den geistigen Schlamm und Schleim absondern" [6, S. 19].

Goetz' Tirade mündet in der programmatischen Formel: „Wir brauchen keine Kulturverteidigung. Lieber geil angreifen, kühn totalitär, roh kämpferisch und lustig, so muß geschrieben werden, so wie der heftig denkende Mensch lebt."[18] Das impliziert ein Ja zur neuen Welt, zu den Medien, den Städten: „Schaut

18 Ebd., S. 20/21.

euch lieber das Fernsehen an. Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop“ [6, S. 21].

Sein Roman „Irre“ entspricht diesem Anspruch gar nicht so sehr, er ist in weiten Teilen relativ konventionell erzählt, vor allem der erste der drei Großabschnitte, der Raspe/Goetz‘ Arbeit in der Psychiatrie thematisiert, erinnert in Ton und Duktus stark an Gottfried Benns Novellensammlung „Gehirne“, in der ebenfalls ein ausgebrannter Arzt namens Rönne tätig ist. „Irre“ dokumentiert eher die Geschichte der Befreiung Rainald Goetz‘ aus dem Kerker des Lernens und Studierens, seiner Sozialisation und beruflichen Anpassung, hin zu einem Leben in persönlicher und intellektueller Freiheit — der kurze Prosatext „Subito“ ist dagegen schon Resultat dieses Prozesses.

„Der große Hirnriss“, „Irre“ und die Klagenfurt-Aktion waren singuläre Ereignisse. Doch es hatte sich längst eine vielgestaltige Szene entwickelt, in der auch Schreibende mehr und mehr eine Rolle spielten — also ein spezifisches literarisches Feld im Sinne Bourdieus [vgl. 1, passim]. Seit 1980 war in Köln von Clara Drechsler und anderen die Musikzeitschrift SPEX gegründet worden, die sich durch eine recht essayistisch-freie Form der Darstellung auszeichnete. Nachdem im Januar 1983 die bis dahin führende deutsche Musikpostille „Sounds“ in Hamburg eingestellt wurde, trat SPEX an deren Stelle, nicht zuletzt deshalb, weil wichtige Sounds-Autoren nun zur SPEX wechselten, allen voran der bereits erwähnte Diedrich Diederichsen, der später SPEX-Chefredakteur und langjähriger Mitherausgeber wurde. Auch Autorinnen und Autoren wie Jutta Koether, Michael Ruff, Olaf Dante Marx, Olaf Karnik und der Düsseldorfer Musiker Xao Seffcheque schrieben jetzt für die Zeitschrift. Ebenso veröffentlichten Rainald Goetz und Joachim Lottmann in der SPEX. In Düsseldorf war mit dem „Überblick“ eine der ersten Stadtzeitungen im neuen Stil entstanden, der Hubert Winkels als Chefredakteur vorstand. Das Rheinland war also an den Entwicklungen stark beteiligt.

Von daher nimmt es nicht Wunder, dass der Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch, in Person des damaligen Lektors und späteren Verlegers (2002–2018) Helge Malchow, Interesse an der neuen Bewegung fasste, an der KiWi bis dato noch keinen Anteil hatte: Goetz‘ Roman war bei Suhrkamp, Glaser/Stillers Buch bei Rowohlt erschienen. Malchow, gelang es, Peter Glaser für seinen Verlag zu gewinnen. Er umwarb wohl auch Rainald Goetz, aber vergeblich[19].

19 Nach einer mündlichen Mitteilung Peter Glasers an den Verfasser.

Vermarktet unter dem Etikett „Die Neuen Wilden der Literatur", erschien 1984 die von Glaser herausgegebene Anthologie *Rawums*, mit der eine Zeitenwende der deutschen Literatur eingeläutet werden sollte. Glaser steuerte dazu das wort- und forderungsmächtige, thesenartig durchgezählte Manifest *Zur Lage der Detonation. Ein Explosé* bei, in dem es heißt:

> „Besonders aus den Arealen der Jüngeren / wird in den letzten Jahren das Gerücht / immer vernehmlicher, / Langeweile, / Lahmarschigkeit und Literatur stünden / für so zirka für dasselbe. / Die 3 L haben sich im Laufe der 70er Jahre/ zu den unlustigen Schenkeln eines kulturellen Bermudadreiecks gefügt, / worin Begeisterung verloren ging / Angst, / Trauer und unheimliche Nachdenklichkeit / jeder Art sind in dieser Zeit zu den / Kristallisationspunkten von Geschriebenem / geworden. / Das Neo-Gefühl „Betroffenheit" wird epidemisch. / Botschaft wölkt aus den meisten Texten, wenn die Sprache sich nicht gerade wieder / in Selbstbespiegelungen theorietrunken / um sich selber dreht; / Sinn wird gestiftet, was das Zeug hält. / Die kritische Sensibilität erreicht das Stadium, / in dem man mit einem Teleobjektiv / seinen eigenen großen Zeh fotografiert" [4, S. 9].

Dieser desillusionierenden Situationsbeschreibung hält Glaser die Sensibilität der neuen Zeit, geformt von den Neuen Deutschen Wellen in Musik und Bildender Kunst, entgegen. Der Literat soll ähnliche Eigenschaften in sich hochzüchten, soll „selbstsicher", „adrenalintreibend", „störend und ungehalten", „schnittig" und „schräg" [4, S. 15] sein, und resümierend heißt es am Ende:

> Der Erzähler ist achtsam, / gründlich, / *straight* und präzise, / ein Weltspion in niemandes Auftrag, / und doch für viele unterwegs / (nicht für alle). / Es ist scharf an der Zeit, / davon schreibt er und weiß / daß es, / nämlich Sehnsucht zu wecken / und ein Bild von Befreiung zu geben, / 1984 immer noch wirkt [4, S. 20].

Glaser liegt damit ganz auf einer Wellenlänge mit Rainald Goetz' oben zitierten Forderungen. Man könnte also vermuten, dass sich hier etwas formiere. Die Texte des Bandes hielten dieses Versprechen aber nicht ein, zu heterogen war die Auswahl. Das Buch versammelte zwar Texte von Autoren wie Hubert Winkels, Kiev Stingl, Joachim Lottmann oder Bodo Morshäuser, die durchaus als Neue Deutsche Welle der Literatur rezipiert wurden. Auch

Rainald Goetz‘ zu diesem Zeitpunkt schon legendärer Klagenfurt-Text durfte nicht fehlen.

Ansonsten versammelte der Band einige Musikjournalisten des SPEX[20]-Umfeldes (Clara Drechsler, Diedrich Diederichsen, Jutta Koether), Journalisten aus dem Mode- und Lifestyle-Bereich (Heike Melba-Fendel, Simone Bergmann), Maler (Martin Kippenberger, Georg Dokoupil) und Musiker (Thomas Schwebel von „Fehlfarben“ und padeluun von „der plan“). Von einer Gruppe „neuwilder“ Belletristikautoren, die sich hier etwa gebildet hätte, konnte man also wirklich nicht sprechen. Der große Boom wollte sich denn auch nicht einstellen — vielleicht weil das rechte Label noch fehlte: Von Popliteratur sprach zu diesem Zeitpunkt niemand [Vgl. 2, S. 78].

Zumindest eine Weile versuchte der Verlag noch, die Welle zu reiten. 1985 erschien Peter Glasers Erzählband „Schönheit in Waffen“, der die Zeitstimmung auch von der Covergestaltung her aufnahm. Als nächstes erschien 1986 eine Anthologie „Aus. Mord-Stories“, die Hubert Winkels herausgab. Winkels, heute einer der einflussreichsten Literaturkritiker Deutschlands und Vorsitzender der Bachmann-Jury, hatte ein Jahr zuvor mit Jochen Hörisch zusammen den Band „Das schnelle Altern der neuesten Literatur“ (1985) herausgegeben, der das Aufbegehren der Literaten Glaser und Goetz gewissermaßen akademisch flankierte. Der Titel basierte zwar auf einem Adorno-Wort, propagierte aber nicht weniger als den Tod der Kunstform Literatur. Das Individuum, die Geschichte und die Kunst, alle angestammten Motive der Literatur seien, so Hörisch im Vorwort, ausgelaugt und erledigt, mehr noch: „Wie das Lexikon der Themen und Motive, so sind Syntax und Semantik aller möglichen Stile und Schreibweisen virtuell erschöpft“ [8, S. 9]. Und Winkels sekundierte: „Literatur als Sozialisationsagent der bürgerlichen Gesellschaft hat ausgedient“ [8, S. 23]. Allerdings enthielt der Band diesen provozierenden Vorausworten zum Trotz weitgehend konventionelle Literaturwissenschaft. Sein gnadenlos-pessimistisches Testat hinderte Hubert Winkels übrigens nicht daran, mit dem Erzählungsband „Ausnahmezustand“ (1986) selbst eine literarische Veröffentlichung bei KiWi vorzulegen. Auch wenn diese Kurzgeschichten sich im sinistren Grenzbereich zwischen Leben und Tod ansiedeln, thematisch also vielleicht eine andere Tonlage anstimmen, als sie in der 1970er-Jahre-Literatur üblich war, so sind sie doch sprachlich unauffällig, dabei

20 SPEX war eine wichtige Musikzeitschrift, die 1980 bis 2018 erschien und während dieser Zeit auf die musikalische Meinungsbildung in Deutschland maßgebenden Einfluss hatte.

handwerklich solide geformt — einen Bruch mit der Tradition, wie er bei Glaser und Goetz unleugbar vorhanden war, kann man ihnen nicht nachsagen.

Ein Nachgänger, in anderer Hinsicht ein Vorläufer, war 1986 der Roman *Mai, Juni, Juli* von Joachim Lottmann. Diesem Text kommt eine besondere Bedeutung zu, denn manche betrachten den Roman als ein Schlüsselereignis, eine Initiationsleistung für die Popliteratur der 1990er Jahre. Kiwi-Verleger Helge Malchow möchte zwar in seinem Nachwort zur Neuausgabe 2003 so weit nicht gehen, aber er situiert es doch an der Nahtstelle eines Einschnitts, ja, gar „einer kleinen literarischen Revolution“, zu ihr gehörten „neben Joachim Lottmanns Roman Bücher wie Diedrich Diedrichsens `Sexbeat´, Rainald Goetz‘ `Irre´, Peter Glasers `Schönheit in Waffen´, Thomas Meineckes Texte aus der Zeitschrift `Mode und Verzweiflung´“ [10, S. 255] — es verwundert nicht, dass die Mehrzahl dieser Bücher bei KiWi erschienen sind, auch Thomas Meinecke veröffentlichte bei dem Kölner Verlag 1988 eine frühe Erzählung. Diese „Revolution“ bestünde, so Malchow, in der „Entdeckung der Massenkultur und der Massenmedien samt ihrer Techniken als Gegenstand der Literatur *und* die Untersuchung der *Auswirkungen* dieser Phänomene auf die Themen, Techniken und Vermarktungen des literarischen Schreibens selbst“ [10, S. 255].

Lottmanns Buch selbst, als Roman tituliert, entwickelt sich in einem Schwatz- und Plauderton, Meinungen über Gott und die Welt, inklusive verschärften Hippie-*Bashings*. Wenn man in Malchows Nachwort zur Neuauflage erfährt, dass Lottmann diesen Roman seinerzeit tatsächlich in den drei titelgebenden Monaten 1986 geschrieben hat — auf der Basis eines Vorschusses inklusive Wohnrecht [10, S. 254], — kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass der Autor wirklich nicht recht wusste, worüber er eigentlich schreiben soll und diese missliche Situation demnach ins Zentrum seines Buches stellte. Die drängende Frage nach einem erfolgsversprechend Thema durchzieht das gesamte Buch — man könnte fast sagen: wie ein „running gag“. Und tatsächlich, ein Schriftsteller, der nicht weiß, was er zu sagen hat, dennoch vollständig davon überzeugt ist, Schriftsteller zu sein, sein zu müssen, das ist natürlich ein klassisches Satiremotiv. Aber vielleicht muss man Lottmann hier einfach einmal ernst, seine Aussagen für bare Münze nehmen. Vielleicht sollte man das bei dem, was gemeinhin als „Popliteratur“ rangiert, ohnehin öfter tun. Das bedeutet, die getätigten Aussagen objektiv zu analysieren, sich also nicht bei den vordergründigen Provokationen aufzuhalten, sondern sie auf ihren essentiellen Gehalt hin zu prüfen. Malchow attestiert dem Roman ganz richtig: „Al-

les, was `verboten´ ist, wird erst einmal maßlos durchexerziert, vom Schwulenhaß bis zum Nationalen Gedanken, von der Frauen- bis zur Ausländer- und Demokratieverachtung“ [10, S. 252]. Jetzt dürfe man seiner Meinung aber weder mit Empörung reagieren noch darin das — wollüstig zelebrierte — literarisch „Böse“ eines George Bataille oder Ernst Jünger sehen. Was bleibt dann aber übrig? Anscheinend ja nur bloße Pose. Dann gilt es zu fragen, warum? Oder besser: Was steht dahinter, wofür steht die Pose in Wahrheit?

Der Romantext besteht im Grunde aus Abgrenzungsprozessen, die bei Lottmann durchlaufend zum Ausdruck kommen, von Hippies, von Intellektualität, von der SPD und tausend Dingen mehr, von all dem, was man heute gemeinhin mit dem Begriff Politische Korrektheit bezeichnet. Die Erzählung lebt also in großen Teilen daraus, was sie *nicht* ist, wofür sie *nicht* stehen und was sie *nicht* erzählen will. Ist dieses Objekt, von dem es sich abstößt, also die 68er-Ideologie, nicht mehr vorhanden, bleiben nur noch leere Fassaden. Das sei an dieser Stelle vorausweisend auf die Popliteratur der 1990er Jahre gesagt.

Für Lottmann selbst gilt das vielleicht nicht einmal so sehr, denn bei ihm ist diese Pose ja immerhin noch neu. Und vor allen Dingen handelt es sich hier nicht etwa um eine konsistente Gegenposition, weil Lottmann an anderen Stellen durchaus wieder Sympathie mit den inkriminierten Inhalten durchscheinen lässt. Er lässt sich ganz generell kaum auf irgendeine Haltung festlegen, mal ist er Kommunistenfresser, dann wieder ein Anhänger der DDR. Trotz seiner Bewunderung für Konrad Adenauer, die immer wieder zum Ausdruck kommt, blickt er eben — anders als die 1990er-Jahre-Exponenten — noch auf eine K-Gruppen-Vergangenheit zurück. Allerdings blinken hier und da, wo der Autor nicht so sorgsam über seine Verwirrstrategien wacht, doch einige problematische Punkte auf: „Jeder Mensch, ob klein, ob groß, arm oder reich, Hund oder König, Gastarbeiterkind oder Fixer, konnte dieses kleine Plastikkettchen entzweibrechen und das Rad stellen“ [9, S. 95]. Warum gerade Gastarbeiterkind, wenn es sonst in der Aufzählung eher um Abstrakta geht? Warum steht ausgerechnet der Migrantenspross auf einer Gefährdungsstufe mit dem Fixer, wenn doch jeder Mensch dieses Fahrschloss knacken kann?

Als sein Verleger von ihm ein kritisches Buch fordert, kommt das für ihn einer Katastrophe gleich: „Schluck. Schnauf. Röchel. Ein wütendes Irgendwas gegen Bullenstaat und Bespitzelung, Schweinesystem und ganz gewöhnlichen Terror, den sogenannten. Willkür gegen Asylanten, Gewalt im ehelichen Doppelbett,

hilf Himmel, das konnte er einfach nicht von mir verlangen!“ [9, S. 125]. Auch wenn die Richtung dieses sarkastischen Stoßseufzers klar ist, nämlich entgegen der schon damals lähmenden Ubiquität normativer Denkgebote — so veralbert diese Zusammenstellung dennoch die realweltlichen Problematiken, die dahinterstehen. Der Autor erweist sich so als Sympathisant eines gesellschaftlichen Status Quo, der diese Fehlentwicklungen beharrlich ignoriert.

Aber wovon handelt das Buch eigentlich? Von nicht viel. Der Ich-Erzähler lebt unter finanziell schwierigen Bedingungen, gewissermaßen als „armer Poet“ in einer überhitzten Dachkammer, in Hamburg und überlegt also verzweifelt, was er schreiben soll. Dazwischen flaniert er durch die Welt, trifft Leute und macht sich so seine Gedanken. Typische Widersprüche in seinem Text sind, dass er angeblich kein Geld hat und trotzdem mit dem Taxi fährt, dass zudem andauernd von „Schweineblättern“ angerufen wird, denen er für viel Geld Artikel schreibt, die nicht gedruckt werden. So unglaubwürdig das ist, sind das Probleme, die Arbeitende im Niedriglohnsektor gerne hätten.

Da ihm irgendwann die Decke auf den Kopf fällt, fährt er für einige Monate nach Köln, wo er sich bei einem Freund einnistet und in Kontakt mit dem SPEX-Umfeld gerät, deren Protagonistinnen und Protagonisten zumeist mit Pseudonymen belegt werden, nicht so der Maler Kippenberger, der als Klarname auftaucht. Weiter driftet der Erzähler durch die Welt der Biergärten und Nachtkneipen, verhandelt ebenso beharrlich wie vergeblich mit seinem Verleger, um einen Buchvertrag zu fixieren und so zu einem Vorschuss zu gelangen. Am Ende kehrt er nach Hamburg zurück, wo er unvermutet auf einem Schiff anheuert, das am nächsten Morgen auf große Fahrt geht.

Der Flaneur Lottmann, bzw. sein Ich-Erzähler, ist von einer geradezu neurotisch-idiosynkratischen Wahrnehmungsmanie geprägt, so sehr er sich gezwungen sieht, hinzuschauen, so allergisch reagiert er doch auf Vieles, was er zu Gesicht bekommt. Seine Bewertungen erfolgen mit stark elitärer Unterströmung — das Meinungs-Bashing, das in der Konsequenz verlässlich Distinktionsgewinne abwirft, entspricht schon ziemlich genau den Stilkritiken in Stuckrad-Barres späteren „Romanfeuilletons“.

Lottmanns Beschreibungen des ganz normalen Lebens beziehen ihre Spannung daraus, dass sich der zu vermutenden autobiografischen Authentizität leicht reine Erfindungen hinzudichten lassen — gleichwohl in ein und demselben stilistischen Duktus bleibend, — der Leser wähnt sich immer auf der Spur der

Verfassers selbst. Diese Technik erhöht die Wahrscheinlichkeit des Erfundenen, das stets als Mitteilung aus der Alltäglichkeit getarnt ist. Wann etwas selbst erlebt ist und wann nicht, ist somit kaum zu identifizieren.

Neben fabulierenden Passagen, bei denen sich Lottmann in Menschen, die er sieht, fantasiebegabt hineinversetzt oder von den (tatsächlichen oder fiktiven) Lebensgeschichten solcher berichtet, die er kennt, switcht er oft über in eher reportagehafte Formen, eine Art von „Gonzo-Journalismus“, der sich also in die Tradition der stark subjektiv geprägten Schreibweise Hunter S. Thompsons stellt — inklusive „name-dropping“, Beschreiben cooler Locations etc.

Gleichzeitig fließen in sich abgeschlossene Texte oder Textfragmente ein, etwa die kurze Prosageschichte „Quellkopf“, ein Roman-Treatment, das Lottmann bzw. sein Ich-Erzähler verfasst hat, oder einzelne Szenen aus diesem Roman. Das Textganze „Mai, Jun i, Juli“, in dem dies alles zusammenkommt, wirkt also höchst heterogen, mitunter fast zusammengestoppelt. Dennoch scheinen Malchow und andere Fans[21] davon auszugehen, diese Form sei eine beabsichtigte, also vom Autor bewusst gesteuerte oder sogar notwendige. Was aber, wenn man Lottmann, einmal mehr, auf seine eigenen Äußerungen festlegt und davon ausgeht, dass diese Romanstruktur sich eher dem Zufall verdanke oder besser: der existenziellen Notwendigkeit, binnen dreier Monate irgendein verwertbares Manuskript, das entfernt Romanform aufweist, zu kompilieren? Warum, wenn das Buch sich so explizit um eine Botschaft oder einen Plot herumdrückt, soll das Resultat zwangsläufig ein besonders exquisites, formal mit besonderer Raffinesse erstelltes Erzeugnis sein? Vielleicht ist das Disparate einfach nur das, was es ist, und damit bloßer Ausweis einer narrativen Schwäche. So reflektiert Lottmann, bzw. sein erzählerisches Ich etwa:

> Das Dumme an dem <Roman mit Biß> [*den sein Verleger von ihm fordert, Anm. e.s.*] war, daß ich nicht so schnell schreiben konnte, wie ich erlebte. Um eine einzige Stunde authentisch wiederzugeben, brauchte ich einen ganzen Tag an der Schreibmaschine — ein Unding. Sollte ich mich wieder mehr an das Wesentliche halten? Oder dem Leser unzusammenhängende Zeitbruchstücke zumuten? Eine halbe Stunde vom Montag, zwei Minuten vom Dienstag und den Freitagvormittag? Genauso wollte ich es machen [9, S. 112].

21 Es gibt eine Reihe von Literaturkritikern, die Lottmann auch in seinen späteren Werken, die ganz ähnlich konzipiert sind, immer wieder feiern.

Man kann das natürlich als hinterbödig-postmodernes Spiel um Autorenidentität und Authentizitätsproblematik werten, was aber, wenn man das nicht tut? Dann handelt es sich vielleicht um eine rein produktionsästhetische Erwägung, die ziemlich präzise die Machart von „Mai, Juni, Juli" verrät, die Aneinanderreihung recht inkommensurabler Textsorten, die Aufzählung auch bestimmter Lebenssituationen, die der Autor für berichtenswert hält, ohne dass eine übergreifende Textlogik dahinter waltet. Dann aber reden wir hier über eine Ich-Erzählung, die letztlich reine Oberfläche ist, der Text als genau das und nur das, was er ist, Feuilleton ohne literarische Verdichtung, Geheimnis ohne Hintergrund.

Was man ganz sicher darin finden kann, ist die Vorbildfunktion für eine neue, subjektive Form von Zeitgeistjournalismus, die sich auch in der Begründung entsprechender Lifestyle-Magazinen wie „Tempo" (1986–1996) und „Wiener" (seit 1979/1980) usw. niederschlug, in dem sich auch die späteren 1990er-Pop-Autoren Christian Kracht, Eckhart Nickel und Moritz von Uslar ihre ersten Sporen verdienten.

Rainald Goetz, gleichfalls TEMPO-Mitarbeiter, darf hier ebenso eine Vorreiterrolle zugebilligt werden, 1986 erschienen seine gesammelten SPEX-Texte, in denen er ebenso schonungslos offen und unmissverständlich austeilte, wie später in seinem Tagebuchroman „Abfall für alle" (2000), dem eigentlich ersten literarischen BLOG überhaupt, unter der Zwischentitel „Tratsch" heißt es hier im „Essay" „Fleisch":

> Nach der Modenschau wurde mir von einem metzgerhaften Charakterkopf mit blondem Hitlerbart eine hünenmäßige Walküre vorgestellt, die sich mit der Erklärung einführte, sie schreibe imselben Blatt wie ich und heiße Helba Membel Fembel. Was! die Modetante! umgotteswillen!, entfuhr es mir und ich sank zu Boden. Nachdem ich mich wieder aufgerichtet und halbwegs Haltung angenommen hatte, erklärte ich ihr aufderstelle, daß ihre Modeschreiberei Unsinn ist, großgroßtantenhaft, verboten, was schon damit losgehe, daß Doppelnamen verboten sind. Reflexhaft sagte daraufhin Frau Helba Membel Fembel: Aber alles ist erlaubt, es ist doch alles erlaubt. Nichteinmal ein dreifaches ebennicht ebennicht ebennicht kam mir daraufhin noch über die Lippen, weil ich sogleich wußte, daß ich wieder einmal mit dem Stern spreche: man kann Unterhosen auch wieder als Ohrenschützer tragen. Höflich erkundigte ich mich also nach Beruflichem. Sie schreibe, sei ja noch jung, sei 21. So, aha, dachte ich, so kann man sich täuschen, und schaute hoch hin-

> auf, ich gehe Frau Fembel nämlich etwa bis zur Brust, und versuchte diese Haut da oben im Gesicht, dieses Löchrige, die Augenfaltrige mit der Ziffer 21 in Einklang zu bringen, und fragte mich tastend, traurig, erschreckt: Was?, wird die Jugend etwa auch immer älter oder wie? Später mußte Frau Helba Membel Fembel mitten im Satz dringend weg, aufs Klo, zum dummen Kokain [7, S. 74].

Diese Schilderung einer Begegnung mit der bereits erwähnten SPEX-Schreiberin Heike Melba-Fendel ist nicht unbedingt schmeichelhaft, in ihrer Art aber durchaus stilbildend. Bis heute lassen sich Spuren eines solchen subjektivitätsgeleiteten Journalismus finden, wenngleich die meisten Adepten dieses Stils Goetzens oder Lottmanns letztlich auch gerichtsnotorische Radikalität weitgehend vermissen lassen.

Einflüsse hat der literarische Pop der 1980er-Jahre, wenn man das nennen so will, also tatsächlich ausgeübt, auch wenn er sich zu seiner Zeit nicht durchsetzte, weder als Trend noch als literarische Form. Wie gesagt, das hochwirksame Pop-Etikett fehlte damals noch oder wurde auch noch nicht als solches erkannt. Die fehlende Nachhaltigkeit dieser Initiative lag aber wohl auch an den Protagonisten selbst: Peter Glaser, schwer rheumakrank, verstummte für fast zwei Jahrzehnte, auch von Lottmann war lange nichts mehr zu hören. Rainald Goetz wandte sich mit „Kontrolliert" (1988) der Zeitgeschichte zu, nämlich dem RAF[22]-Terrorismus und einer politischen Selbstbefragung, bevor er ganz und gar von der deutschen Wiedervereinigung absorbiert wurde und in den drei als „Material" bezeichneten Bänden mit dem Titel „1989" ganze 1602 Seiten Medienmitschriften versammelte. Hubert Winkels dagegen wechselte, wie erwähnt, ins Lager der Literaturkritik.

Aber es gibt wohl auch noch andere Gründe, weshalb die sogenannte „Popliteratur" 1996 so erfolgreich war, zehn Jahre früher aber noch nicht: Die gesellschaftliche Situation hatte sich in den 1990er Jahren durchgreifend geändert. Die Deregulierung der Wirtschaft unter neo-liberalen Vorzeichen war in vollem Gange, der Dekonstruktivismus hatte sich durchgesetzt und den Einfluss der Kritischen Theorie weitgehend zurückgedrängt. Nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus in Osteuropa schwand der letzte Funken Hoffnung auf die Ver-

22 RAF = Rote-Armee-Fraktion, linksterroristische Gruppe, die mit Attentaten, Banküberfällen und insbesondere mit der Entführung und Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer 1977 auf sich aufmerksam machte.

wirklichung einer kommunistischen Utopie. Postmoderne Ironie und 68er-Bashing waren inzwischen Volkssport und nicht mehr provozierende Avantgarde, nicht mehr wie bei den 1980er-Autoren mutig-radikaler Bruch mit einer überkommenen intellektuellen Hegemonie.

Die Popliteratur der 1990er Jahre rannte offene Türen ein, konnte sich anlehnen am gesellschaftlichen common sense, war affirmativ, dem Warenuniversum kompatibel und Freund, blanker Mainstream — das umso mehr, weil bei ihr tatsächlich keine Befreiungsperspektive mehr als Subtext mitschwang wie bei Goetz, bei Lottmann mit Abstrichen, und auch bei Glaser, der in der bereits zitierten Rawums-Einleitung deutlich sagte, „daß *es*, / nämlich Sehnsucht zu wecken / und **ein Bild von Befreiung** zu geben, / 1984 immer noch wirkt" [4, S. 21].

Genau hier ist der gravierende Unterschied zwischen den pop-beeinflussten Literaturen der 1960er bis 1980er und denen der 1990er Jahre zu veranschlagen, die Idee einer Befreiung, eines gesellschaftlich Anderen, kommt im Denken und Sehnen der Kracht, Stuckrad-Barre und Co. nicht mehr vor. Sie machten lieber Anzugwerbung für Peek & Cloppenburg und veranstalteten Begängnisse im Hotel Adlon.

Aber das ist Vergangenheit, solche Posen sind längst überholt. Die Geschichte schläft nicht, der Wind hat sich gedreht. Dass völkische Nationalismen zum Massenphänomen geworden sind, ist nicht mehr mit einem süffisanten Lächeln abzutun. Auch den unverbesserlichsten Pop- und Postmoderne-Vertretern verlangt das ab, eine Haltung dazu einzunehmen. Das Zeitalter der Ironie ist vorbei.

References

1 Bourdieu P. *Die Regeln der Kunst.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1999. 552 S. (In German)

2 *Email to you 2. Peter Glaser im Interview* / E. Stahl (Hg.). Popliteraturgeschichte(n). Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, 2007. S. 75–81. (In German)

3 Glaser P. Geschichte wird gemacht / *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-82.* Kunsthalle Düsseldorf, 7. Juli — 15. September 2002 (Red. Ulrike Groos, Peter Gorschlüter, Jürgen Teipel), Düsseldorf, 2002. S. 121–128. (In German)

4 Glaser P. Zur Lage der Detonation — Ein Explosé / P. Glaser (Hg.). *Rawums. Texte zum Thema.* Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1984. Hier zitiert nach der Taschenausgabe 2003. S. 9–21. (In German)

5 Glaser P. / Stiller N. *Der grosse Hirnriss. Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Reinbek b*. Hamburg, Rowohlt 1983. 248 S. (In German)
6 Goetz R. *Subito* / ders. Hirn, Frankfurt/M., Suhrkamp 1986. S. 9–21. (In German)
7 Goetz R. *Fleisch* / ders. Hirn, Frankfurt/M., Suhrkamp 1986. S. 57–87. (In German)
8 Hörisch J. / Winkels H. Einleitung zu: dies. (Hg.). *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968–1984*. Claassen, Düsseldorf 1985. S. 7–30. (In German)
9 Lottmann J. *Mai, Juni, Juli*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1986. Hier zitiert nach der TB-Ausgabe 2003. 252 S. (In German)
10 *Helge Malchow, Nachwort in*: (8). S. 250–256. (In German)
11 Schultz-Gerstein C. Der rasende Mitläufer / Der Spiegel (26.09.1983). Available at: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021841.html (Accessed 09 January 2019). (In German)
12 Stahl S. Popliteratur — eine fragwürdige Kategorie / ders. *Diskurspogo. Über Literatur und Gesellschaft*. Berlin, Verbrecher Verlag, 2013. S. 61–67. (In German)
13 Stahl S. Wirkung / M. Fauser; D. Niefanger; S. Schönborn (Hg.). *Rolf Dieter Brinkmann Handbuch*. Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler (im Druck), passim. (In German)
14 Ullmaier J. *Von Acid nach Adlon und zurück*. Mainz, Ventil Verlag, 2001. 216 S. (In German)

УДК 821.111(73)+ 821.161.1
ББК 83.3(7Coe)7 +
83.3(2Рос=Рус)7

НЬЮ-ЙОРКСКИЙ ТЕКСТ СОВРЕМЕННОЙ РУССКО-АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ

 Е.М. Бутенина
Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия
Дата поступления статьи: 18 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-158-171

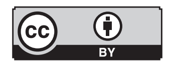
Аннотация: С опорой на классические работы Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова о семиотике города в статье анализируются особенности нью-йоркского текста в англоязычной русско-американской прозе, где получает развитие «гудзонская нота» русской литературы, впервые прозвучавшая в конце XIX в. Многие русские иммигранты четвертой волны — Гари Штейнгарт, Лара Вапняр, Ирина Рейн, Кит Гессен, Михаил Идов, Аня Улинич — живут в Нью-Йорке и подчеркивают свою нью-йоркскую творческую идентичность. Многие из них — профессиональные филологи, и для осмысления своего межкультурного статуса они нередко переносят черты самого литературного русского текста — петербургского — в нью-йоркский текст. В статье делается вывод, что русско-американская литература вобрала многие ключевые черты петербургского текста и перенесла их в нарратив о самом иммигрантском городе Америки: это эксцентричность (положение «на краю»), эсхатологический миф, (мета)литературность, театральность, «транзитность». В повествовании о жизни в иммиграции сосуществование двух культур находит естественное выражение в гибридизации художественного пространства. Однако в результате этого культурного трансфера Нью-Йорк в русско-американской прозе предстает менее трагическим литературным «братом» Петербурга.

Ключевые слова: петербургский текст, нью-йоркский текст, русско-американская проза четвертой волны, культурный трансфер.

Информация об авторе: Евгения Михайловна Бутенина — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации, Дальневосточный федеральный университет, о-в Русский, 690022 г. Владивосток, Россия. ORCID ID: 0000-0003-0573-9632

E-mail: butenina.em@dvfu.ru

Для цитирования: *Бутенина Е.М.* Нью-йоркский текст современной русско-американской прозы // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 158–171. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-158-171



THE NEW YORK TEXT IN CONTEMPORARY RUSSIAN-AMERICAN FICTION

© 2019. E.M. Butenina
Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia
Received: February 18, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Stemming from the classical studies by Yuri Lotman and Vladimir Toporov on urban semiotics, the paper focuses on the main features of the so called New York text of Anglophonic Russian American fiction where the "Hudson note" of Russian literature that appeared in the 19th century gains force. Many Russian immigrants of the fourth wave — Gary Shteyngart, Lara Vapnyar, Irina Reyn, Keith Gessen, Michael Idov, and Anya Ulinich — live in New York and emphasize their New York identity as authors. All of them are professional philologists who, unlike all the previous generations of immigrants, received their education in the USA. To perceive their intercultural status, they transfer some features of the most literary-centric Russian text — that of Petersburg — onto the New York text. The paper argues that Russian-American literature grasped some of the main features of the Petersburg text and transferred them into the narrative of the most immigrant American city: these are eccentricity (the location "on the edge"), eschatological myth, the (meta)literary, theatricality, and transitory state. Thus, the coexistence of two cultures finds its natural expression in the hybridization of the textual space within the immigration narrative framework. However, as a result of such cultural transfer, New York becomes a less tragic literary "brother" of Petersburg, to echo the line of Osip Mandelshtam's apocalyptic poem that gave name to *Petropolis* by Anya Ulinich.

Keywords: Petersburg text, New York text, Russian-American literature of the fourth wave, cultural transfer.

Information about the author: Evgenia M. Butenina, DSc in Philology, Associate Professor, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University, Russky Island, FEFU campus, 690922 Vladivostok, Russia.
ORCID ID: 0000-0003-0573-9632

E-mail: butenina.em@dvfu.ru

For citation: Butenina E.M. The New York Text in Contemporary Russian-American Fiction. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 158–171. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-158-171

Появление «гудзонской ноты» [4] в русской литературе датируют концом XIX в.: это рассказ В. Короленко «Без языка» (1894). В XX в. путевые заметки русских писателей о Нью-Йорке стали довольно популярным жанром, которому отдали дань М. Горький («Город желтого дьявола», 1906), С. Есенин («Железный Миргород», 1923), В. Маяковский («Мое открытие Америки», 1925), Б. Пильняк («О'кей. Американский роман», 1933), И. Ильф и Е. Петров («Одноэтажная Америка», 1936) (см.: [14]). В новом столетии нью-йоркский текст продолжается в англоязычной прозе русских иммигрантов четвертой волны.

В истории русско-американской литературы проза Владимира Набокова долгое время оставалась единственным признанным транслингвальным феноменом (опытом творчества на неродном языке). Свободно владевший английским языком Василий Аксёнов предпринял лишь одну, не имевшую успеха попытку написать англоязычный роман (*Yolk of the Egg*, 1989) и затем сам перевел его на русский язык («Желток яйца»). Многие другие русские авторы в США, наибольшей популярности среди которых достиг Сергей Довлатов, продолжали писать по-русски и были практически неизвестны американскому читателю, о чем сетовал, например, известный славист-иммигрант Саймон Карлинский в антологии с говорящим названием «Горький воздух изгнания: русские писатели на Западе», 1922–1972 (*The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West*, 1977).

Символично и название монографии Элизабет К. Божур «Чужие наречья: русские писатели-билингвы “первой” эмиграции» (1989), содержащее отсылку к строке Мандельштама «Не искушай чужих наречий, но

постарайся их забыть...». Словам Мандельштама созвучно стихотворение Набокова «К России» (1939), знаменующее переход с русского языка на английский: «<...> обескровить себя, искалечить, / не касаться любимейших книг, / променять на любое наречье / все, что есть у меня, — мой язык». Не менее мучительно воспринимал Набоков и опыт автоперевода, сравнивая этот процесс с выворачиванием внутренностей и попыткой надеть их, словно пару перчаток [15, с. 90].

Иммигранты четвертой волны, покинувшие СССР в 1970–1980-е гг., нередко еще в детском возрасте, вместе с родителями, воспринимают translингвальный переход не так драматично. В этом можно убедиться, обратившись, например, к роману Михаила Идова «Кофемолка» (*Ground Up*, 2009), написанному по-английски и переведенному на русский язык автором. Предисловие к русской версии своей книги Идов начинает сравнением перевода с пересадкой лица, а автоперевода — с дополнительной косметической операцией. Однако, несмотря на сохранение медицинской метафорики, болезненность описываемой процедуры сильно отличается от набоковской, и монолог Идова выдержан в легкой самоироничной интонации: «В том, что вы прочтете, по моим подсчетам, осталось процентов семьдесят пять от оригинала. Пересадки не пережила масса дорогих мне каламбуров. Организм пациента отторгнул все попытки перевести рэп во второй главе» [7, с. 11–12].

Многие современные русско-американские писатели — Гари Штейнгарт, Лара Вапняр, Ирина Рейн, Кит (Константин) Гессен, Михаил Идов, Аня Улинич — живут в Нью-Йорке и подчеркивают свою даже не американскую, а нью-йоркскую творческую идентичность. Важно и то, что многие из них — профессиональные филологи, но, в отличие от своих предшественников, они получили образование в США и, таким образом, приобрели опыт изучения русской литературы с инокультурной точки зрения. Для осмысления своего межкультурного статуса некоторые из них переносят черты самого литературного русского текста — петербургского[1] — в нью-йоркский текст.

Именно Нью-Йорк (изначально «Нью-Амстердам»), а не Вашингтон или Лос-Анджелес, можно назвать американским Петербургом по несколь-

1 Петербургский текст так же значим для русских иммигрантов, см.: [2].

ким причинам. Два города-порта, расположенные у реки и на островах и построенные по модели общих европейских «предков», Венеции и Амстердама, обнаруживают такие общие черты, как расположенность к внешним влияниям, придающая им «статус иностранцев в своих империях», вертикальность, рациональность, «маскулинность», что позволило русским иммигрантам сравнивать Бродвей с Невским, Эмпайр-стейт-билдинг — с Адмиралтейством, Гудзон — с Невой [18].

Положение эксцентрического города «на краю», по Лотману, определяет его разомкнутость и открытость к культурным контактам, а также оппозицию к концентрическому городу «на горе» [9]. В русской литературе это оппозиция Петербурга и Москвы, а в русско-американской — оппозиция Нью-Йорка и Лос-Анджелеса: так, «антитеррой» называет калифорнийский порт Михаил Идов [7, с. 149], несмотря на то что этот город географически тоже находится «на краю». Довлатовский рассказчик в романе «Филиал» подчеркивает курортную нарочитость и искусственность голливудского мегаполиса — «странный город, напоминающий Ялту»; «город, изготовившийся для кинопробы» — и отдает предпочтение Нью-Йорку [6, т. 3, с. 208]. Современные русские иммигранты, как и Довлатов, считают Лос-Анджелес менее творческим и более рассудочным, с четким распорядком жизни на многие месяцы, лишенным нью-йоркского духа свободы: характерно, что герой Кита Гессена вспоминает, как «копы на лошадях прогнали нас с Демократической конвенции» именно в «городе ангелов» [16, с. 170].

Москва тоже в какой-то мере антипод Нью-Йорка, поскольку отторгает даже потенциальных изгнанников: американский герой Гессена знакомится с будущей женой в российской столице, и во всем городе для них «не было места, чтобы присесть», поэтому с ним надо было «покончить» и переехать в Нью-Йорк [16, с. 5]. Именно московский профессор, прибывший в США по приглашению на один семестр, говорит героине Эллен Литман, выбравшей тему научной работы о русском зарубежье: «Иммиграция — это смерть. Русский поэт не может выжить в иммиграции» [19, с. 106]. В имени северной столицы, напротив, будущие иммигранты хотят слышать созвучие с названием их американского пристанища: «Петербург или Питтсбург почти одно и то же» [19, с. 35]. В рассказе Лары Вапняр противопоставляются два типа иммигрантов: москвичка, перечисляющая при знакомстве в русском клубе все былые профессорские регалии, и петербурженка, просто

сообщающая, откуда она родом [26, с. 87]; одна обращена в прошлое, другая готова создавать новую биографию.

Нью-Йорк совпадает с Петербургом в восприятии времени, ориентированном в будущее. В романе Гессена один из героев делает выбор в пользу небольшого городка Сиракьюс, поскольку тот «задает меньше вопросов и предъявляет меньше требований» [16, с. 190], тогда как Нью-Йорк не дает ему преодолеть состояние бездомности, неустроенности и раздвоенности. Однако однажды этот герой уезжает в Сиракьюс на полдня и исчезает бесследно. Рассказчик романа, напротив, выбирает «Большое яблоко» и именно в этом городе собирается стать отцом «левофланговых малышей» [16, с. 255].

Нью-Йорк в иммигрантской литературе нередко осмысляется в соотнесении с другими городами и притягивает к себе, несмотря ни на что. Так, в описаниях Довлатова Нью-Йорк «ужасен», безумен, это город-происшествие, город-зрелище, «его архитектура напоминает кучу детских игрушек», и в то же время он реален и «совершенно не вызывает музейного трепета», поэтому в нем каждый может найти себе место, это «окончательный» город [5, с. 94–95]. Рассказчик в романе Гари Штейнгарта «Приключения русского дебютанта» называет Нью-Йорк «столицей недружелюбного движения» (*disaffected movement*), а своих знакомых — «сердитыми маргиналами с артистическими убеждениями» [24, с. 192]. Однако этот затопленный влажным желтым смогом, от которого даже луна кажется «серой и высокомерной», город-«решетка» тем не менее воспринимается героями как «центр галактики» [24, с. 160, 268].

Положение «на краю» неразрывно связано с эсхатологическим мифом Петербурга «о том, как космос растворяется в хаосе, одолевается им, и этот хаос — по преимуществу водный» [13, с. 47]. Русские писатели, приезжающие в Нью-Йорк, порой переносят этот миф на американский город. Символичны строки А. Наймана из цикла «Вода Невы и Гудзона»:

А город, по сути, что здесь, что тогда — Амстердам:
тот петрографический, камнем расчирканный короб,
в который суда волокут груз, вода — хлам,
над вечной рекой ждущий конца город

(цит. по: [11, с. 150]).

В XXI в. при трансфере в нью-йоркский текст образ Петербурга утрачивает трагичность. Непосредственное аллюзивное уподобление двух городов порой приобретает ироническую ноту, как в эссе Т. Толстой «Ураган» (2012), где Петрополь в пушкинской строке из «Медного всадника» заменен на нью-йорский топос: «И всплыл Манхеттен, как тритон, по пояс в воду погружен» [12, с. 134].

В романе Ани Улинич «Петрополь» оказывается возможным преодоление мифа города, ушедшего в небытие. Действие романа начинается в «анти-Петербурге», сибирском поселении Асбест-2, а северная столица присутствует только в воспоминаниях и мечтах героинь старшего поколения. В главе «Tristia» писательница полностью приводит свой перевод лейтмотивного для ее романа стихотворения Мандельштама «На страшной высоте блуждающий огонь…». Вскоре мать молодой героини театрализует собственную смерть, воссоздавая петербургский сюжет превращения водной стихии в камень: зимой она остается ночевать в холодной библиотеке с книгой Мандельштама. Ночью разрывается труба с замерзшей водой, и женщину находят превратившейся в ледяную статую.

Однако иммиграция младшей героини, Саши Голдберг, в Нью-Йорк позволяет ей избавиться от апокалиптического бремени анти-Петербурга. Роман заканчивается символичным описанием того, как Саша идет по обледенелым улицам Бруклина «все более широким шагом и ждет, что поскользнется, но странным образом тротуар оказывается не по-бруклиновски ровным, и она добирается до дома без падений» [25, с. 325]. Городское пространство словно подчиняется своей новой жительнице и поддерживает ее в прямом и переносном смысле.

Петербург и Нью-Йорк по праву считаются самыми «литературными» городами в своих национальных культурах. Нью-Йорк приобрел этот статус в XX в., в том числе благодаря писателям-иммигрантам из России. Не случайно именно в Нью-Йорке выходила старейшая русскоязычная газета за рубежом «Новое русское слово», отметившая свое столетие в 2010 г. (однако эта значимая дата завершила историю издания). Джон Глэд, анализируя особенности поэтики иммигрантской прозы третьей волны, говорит о «возрождении натуральной школы» в образах «потомков» героев Гоголя и Достоевского [17, с. 458]. Петр Вайль заметил, что Нью-Йорк — город «умышленный хлеще Петербурга», а главными его мифотворцами назвал

О. Генри и Довлатова, обнаруживая у писателей немало общего [3, с. 475]. Литературная соотнесенность двух городов отличает и восприятие И. Бродского, перефразировавшего слова А.С. Пушкина о Летнем саде: «Нью-Йорк — мой огород. Выходишь на улицу в туфлях и в халате» [1, с. 153].

Литературное начало структурирует нью-йоркский роман Лары Вапняр «Мемуары музы», в котором писательница использует материалы о жизни Ф.М. Достоевского (главным образом, дневники и письма А.П. Сусловой и ее биографическую новеллу «Чужая и свой») и роман «Игрок», чтобы создать пародийную модернизацию отношений классика и его музы. Приехав в Нью-Йорк, героиня Вапняр, Татьяна, пристально вглядывается в фотографию с изображением Центрального парка и привлекают ее не столько деревья и «похожие на замки здания», сколько фигура читающего человека, напомнившего ей портрет русского классика из школьных учебников и «расплывчатое лицо мужчины ее мечты» [27, с. 81]. В парке ей кажется, что она — «героиня», а все вокруг — «часть декорации» для главной роли ее жизни. Татьяне удается ненадолго осуществить свою мечту и стать «музой» американского писателя, живущего в квартире с видом на Центральный парк, но его сходство с Достоевским ограничивалось наличием бороды, поэтому отношения вскоре иссякли.

Литературность Петербурга и Нью-Йорка неотделима от театральности этих городов (термин Ю.М. Лотмана). Искусственную, зрелищную природу Нью-Йорка отмечали еще русские писатели, посетившие его в первой трети XX в. В.В. Маяковский нашел, что «в Нью-Йорке многое для декорации, для виду» [10, с. 718]. И. Ильф и Е. Петров сочли, что «Нью-Йорк сам гремит и сверкает почище всякой бури. Это мучительный город. Он заставляет все время смотреть на себя. От этого города глаза болят. Но не смотреть на него невозможно» [7, с. 69].

В театральном городе и жизнь можно творить, как роман или пьесу, что акцентируется в другом литературном русско-американском романе «Что случилось с Анной К.» Ирины Рейн. Прекрасный ранней осенью, этот город «фальшивых обещаний» словно «создал декорации для сцены любви», и Анна решила «воспользоваться реквизитом» [21, с. 113, 207]. Центральный парк — нью-йоркский Летний сад — особенно располагал к прогулкам и совместному чтению с героем ее трагического жизненного романа. О вечной маске Нью-Йорка и тех, кто сделал этот город своим, говорит и

Кит Гессен в романе «Все литераторы печальные» (2008)[2]: «Нью-Йорк стал богаче и глянцевее, и я тоже, в глубине он никак не изменился, и я тоже» [16, с. 249].

Словно реализуя довлатовскую метафору о нью-йоркской архитектуре как куче детских игрушек (которые можно воспринять и как театральный реквизит), герой романа Г. Штейнгарта «Абсурдистан» Миша Вайнберг называет башни-близнецы Леня и Гаврил и умоляет «иконических громадин» сделать его похожим на них, «стройных, безмолвных, непобедимых» [22, с. 29]. Миша мечтает раствориться в стихии Нью-Йорка. Он любит прижаться к окнам своей квартиры в небоскребе с видом на Статую Свободы, чтобы городские огни как будто «мерцали у него внутри». Из-за проблем с выездной визой вынужденно оказавшись пленником «Ленинсбурга» (так писатель неоднократно называет город, где родился), этот герой всей душой стремится домой, в Нью-Йорк, однако Бруклин называет «обломовским раем» [22, с. 19], т. е. сохраняет русскую литературную ноту в описании американского города.

Петербург и Нью-Йорк — транзитные города, и среди их главных «топографических и культурно-исторических индексов» (термины В.Н. Топорова) — вокзалы и мосты. Старейший Центральный вокзал Нью-Йорка многими воспринимается как собор — таким его видит и герой Гессена. Грандиозно выглядел когда-то и второй знаменитый вокзал города, Пенсильванский, полностью перестроенный в конце 1960-х, после чего известный историк архитектуры Винсент Скалли сказал: «Прежде в город въезжали, как боги. Теперь забираются, словно крысы» [20]. Герой Гессена приводит лишь первую часть этой цитаты и добавляет, что чувствовал себя почти богом, когда приехал на Центральный вокзал ранним вечером, но к полуночи оказался без ночлега и вынужден добираться домой в соседний городок: «Я мгновенно потерял вкус к Нью-Йорку. Я шел, замерзший и несчастный, <...> и думал обо всех этих квартирах, среди которых не было моей, и о людях, живущих в них. Такое внутри них тепло! Такая несправедливость!» [16, с. 140]. Современный Пенсильванский вокзал символизирует мрачную сторону Нью-Йорка — «обычный сумасшедший дом, темный, переполненный, лишенный достоинства», говорит о нем Ирина Рейн [21, с. 188].

2 Аллюзия на сборник рассказов Ф.С. Фицджеральда «Все эти юноши печальные» (*All the Sad Young Men*, 1926).

Городские мосты определяют «коэффициент “прерывности”–“непрерывности”, или “разъединенности”–“слитности” (соотношение пространств, внутри которых коммуникация совершается легко, во всяком случае беспрепятственно, из улицы в улицу, к пространствам, достижение которых из данного связано с затруднениями)» [13, с. 40]. Благодаря мостам совершаются мгновенные переходы из мрака к свету — так, по мосту Куинсборо можно попасть из «самого грязного района Куинс, где высаживают заключенных тюрьмы Райкерс» на Манхэттен [16, с. 240]. По нижнему ярусу Манхэттенского моста проложены линии метро, и многим, кто не может позволить себе блеск центрального района мегаполиса, остается лишь из окна поезда «смотреть с благоговением и трепетом на великолепие небоскребов» [16, с. 190]. Именно «длинное ожерелье» Манхэттенского, Бруклинского и Вильямсбургского мостов создает Нью-Йорк, и когда герой антиутопии Гари Штейнгарта «Супергрустная правдивая история любви» смотрит на это «ожерелье» и задается вопросом, уцелел ли его город, то отвечает себе утвердительно «с упрямым отчаянием» и обещает любить его еще больше, «до тех пор, пока он снова не станет моим» [23, с. 96].

Город приезжих — это город возможностей. В иммигрантском городе любой может примерить на себя роль «демиурга» и попытаться создать в нем свое микропространство. Для героев автобиографического романа Михаила Идова «Кофемолка» — это кофейня, «тускло освещенный закуток, который [мы] выкроили сами для себя из этого невозможного города» [7, с. 202]. На «мостике своего корабля-призрака» супруги пытаются удержаться на плаву, но им это удается ненадолго: город-кофемолка побеждает их замысел за несколько месяцев. Однако главное отличие нью-йоркского русско-американского текста от петербургского — в отсутствии отчаяния, даже в бедности и после поражений. Рассказчик Идова в конце романа выходит на пустую улицу и замечает, что слышать «собственные шаги — редкая роскошь в этом городе» [7, с. 398]. Предпринимательская неудача позволяет ему начать давно задуманный роман и с его помощью попытаться найти утраченное взаимопонимание с женой.

Нью-Йорк в русско-американской прозе предстает менее трагическим литературным братом Петербурга. Так, ключевая для петербургского текста тема отчаянного безденежья, эпиграфом к которой могла бы послужить строка Мандельштама «Чудак Евгений бедности стыдится...»,

сохраняется в нью-йоркском тексте, но без ноты мучительности. Кит Гессен начинает свой роман фразой «в Нью-Йорке они экономили», но описание этой экономии, больше похожей на увлекательную игру, подытоживает такой сентенцией: «Быть бедным в Нью-Йорке унизительно, немного, но быть молодым — быть молодым божественно» [16, с. 3].

Многие русско-американские авторы (Штейнгарт, Вапняр, Литман, Гессен, Идов) отчасти пародируют иммигрантские сюжеты, что свойственно американской традиции изображения Нью-Йорка, и стремятся «поместить русское происхождение в арьергард, а не авангард своей прозы» и таким образом выйти за пределы «русско-американского гетто» [28, с. 296]. Нью-йоркский текст в их прозе нечасто сопоставляется с петербургским непосредственно, но это соотнесение присутствует неявно и подчеркивает своеобразие идентичности авторов и их героев. Одна из особенностей современной русско-американской прозы состоит в том, что она вобрала многие ключевые черты петербургского текста и отчасти перенесла их в нью-йоркский текст: это эксцентричность (положение «на краю»), эсхатологический миф, (мета)литературность, театральность, «транзитность». Так в повествовании о жизни в иммиграции сосуществование двух культур находит естественное выражение в гибридизации художественного пространства.

Список литературы

1 *Бродский И.А.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. Стихи / сост. и автор послесловия П. Вайль. М.: Независимая газета, 1995. 197 с.

2 *Бутенина Е.М.* Петербургский текст современной русско-американской прозы // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 289–301.

3 *Вайль П.Л.* Гений места. М.: Независимая газета, 1999. 488 с.

4 *Волков С., Панн Л.* Мы подкидыша станем качать («гудзонская нота» в русской поэзии) // Арион. 2000. № 2. С. 84–93.

5 *Довлатов С.Д.* Марш одиноких. Boston: New England Pub. Co., 1983. 223 с.

6 *Довлатов С.Д.* Собрание прозы: в 3 т. СПб.: Лимбус-пресс, 1995.

7 *Идов М.* Кофемолка / пер. с англ. Л. Идова, М. Идов. М.: Corpus, Астрель, 2010. 416 с.

8 *Ильф И., Петров Е.* Одноэтажная Америка // *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч.: в 3 т. М.: РИПОЛ классик, 2008. Т. 2. 624 с.

9 *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 2. С. 9–21.
10 *Маяковский В.В.* Мое открытие Америки // *Маяковский В.В.* Соч.: в 2 т. М.: Правда, 1987. Т. 1. С. 653–732.
11 *Панн Л.* Аритмия пространства // Новый мир. 2003. № 10. С. 142–151.
12 *Толстая Т.Н.* Легкие миры. М.: АСТ, 2014. 477 с.
13 *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ. 2003. 616 с.
14 America through Russian Eyes, 1874–1926 / Ed., tr. O.P. Hasty, S. Fusso. New Haven, CT: Yale University Press, 1988. 226 p.
15 *Beaujour E.K.* Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration. N.Y.: Cornell University Press, 1989. 263 p.
16 *Gessen K.* All the Sad Young Literary Men. N.Y.: Viking, 2008. 256 p.
17 *Glad J.* Russia Abroad. Writers, History, Politics. Tenafly, NJ: Hermitage & Birchbark Press, 1999. 736 p.
18 *Klots Y.* "The Ultimate City": New York in Russian Immigrant Narratives // Slavic and East European Journal. 2011. 55. No 1. P. 38–57.
19 *Litman E.* The Last Chicken in America. N.Y.: Norton, 2007. 236 p.
20 *Muschamp H.* Architecture View; In This Dream Station Future and Past Collide // The New York Times. 1993. June 20. URL: http://www.nytimes.com/1993/06/20/arts/architecture-view-in-this-dream-station-future-and-past-collide.html?pagewanted=all (дата обращения: 15.02.2019)
21 *Reyn I.* What Happened to Anna K. N.Y.: Touchstone, 2008. 244 p.
22 *Shteyngart G.* Absurdistan. N.Y.: Random House, 2006. 352 p.
23 *Shteyngart G.* Super Sad True Love Story. N.Y.: Random House, 2010. 334 p.
24 *Shteyngart G.* The Russian Debutante's Handbook. N.Y.: Riverhead Penguin Putnam, 2002. 452 p.
25 *Ulinich A*. Petropolis. N.Y.: Penguin Books, 2008. 324 p.
26 *Vapnyar L.* Broccoli and Other Stories of Food and Love. N.Y.: Pantheon Books, 2008. 208 p.
27 *Vapnyar L.* Memoirs of a Muse. N.Y.: Vintage International, 2006. 212 p.
28 *Wanner A.* Moving beyond the Russian-American Ghetto: The Fiction of Keith Gessen and Michael Idov // The Russian Review. 2014. № 73. P. 281–296.

References

1 Brodskii I.A. *Peresechennaia mestnost'. Puteshestviia s kommentariiami. Stikhi* [Crossed terrain. travelling with commentaries. Poems], comp. by and with an afterword by P. Vayl'. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 1995. 197 p. (In Russ.)

2 Butenina E.M. Peterburgskii tekst sovremennoi russko-amerikanskoi prozy [The Petersburg text of contemporary Russian-American fiction]. *Voprosy literatury*, 2017, no 3, pp. 289–301. (In Russ.)

3 Vail' P.L. *Genii mesta* [Genius loci]. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 1999. 488 p. (In Russ.)

4 Volkov S., Pann L. My podkidysha stanem kachat' ("gudzonskaia nota" v russkoi poezii) [We will nurture a foundling (a "Hudson note" in Russian poetry)]. *Arion*, 2000, no 2, pp. 84–93. (In Russ.)

5 Dovlatov S.D. *Marsh odinokikh* [The march of single people]. Boston, New England Pub. Co., 1983. 223 p. (In Russ.)

6 Dovlatov S.D. *Sobranie prozy: v 3 t.* [Collection of fiction: in 3 vols.]. St. Petersburg, Limbus-press Publ., 1995. (In Russ.)

7 Idov M. *Kofemolka* [A coffee-grinder], transl. from English by L. Idova and M. Idov. Moscow, Corpus, Astrel' Publ., 2010. 416 p. (In Russ.)

8 Il'f I., Petrov E. Odnoetazhnaia Amerika [One-storey America]. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collection works: in 3 vols.]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2008. Vol. 2. 624 p. (In Russ.)

9 Lotman Iu.M. *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. Izbrannye stat'i*: v 3 t. [The Symbolism of Petersburg and issues of urban semiotics. Selected articles in 3 vols.]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, vol. 2, pp. 9–21. (In Russ.)

10 Maiakovskii V.V. Moe otkrytie Ameriki [My discovery of America]. *Sochineniia: v 2 t.* [Collection: in 2 vols.]. Moscow, Pravda Publ., 1987, vol. 1, pp. 653–732. (In Russ.)

11 Pann L. Aritmiia prostranstva [The arrhythmia of space]. *Novyi mir*, 2003, no 10, pp. 142–151. (In Russ.)

12 Tolstaia T.N. *Legkie miry* [Light worlds]. Moscow, AST Publ., 2014. 477 p. (In Russ.)

13 Toporov V.N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury: Izbrannye trudy* [The Petersburg text of Russian literature. Selected works]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2003. 616 p. (In Russ.)

14 *America through Russian Eyes, 1874–1926*, ed., tr. O.P. Hasty, S. Fusso. New Haven, CT, Yale University Press, 1988. 226 p. (In English)

15 Beaujour E.K. *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*. New York, Cornell University Press, 1989. 263 p. (In English)

16 Gessen K. *All the Sad Young Literary Men*. New York, Viking, 2008. 256 p. (In English)

17 Glad J. *Russia Abroad. Writers, History, Politics.* Tenafly, NJ, Hermitage & Birchbark Press, 1999. 736 p. (In English)

18 Klots Y. “The Ultimate City”: New York in Russian Immigrant Narratives. *Slavic and East European Journal*, 2011, 55, no 1, pp. 38–57. (In English)

19 Litman E. *The Last Chicken in America*. New York, Norton, 2007. 236 p. (In English)

20 Muschamp H. Architecture View; In This Dream Station Future and Past Collide. *The New York Times*. 1993. June 20. Available at: http://www.nytimes.com/1993/06/20/arts/architecture-view-in-this-dream-station-future-and-past-collide.html?pagewanted=all (Accessed 15 February 2019). (In English)

21 Reyn I. *What Happened to Anna K*. New York, Touchstone, 2008. 244 p. (In English)

22 Shteyngart G. *Absurdistan*. New York, Random House, 2006. 352 p. (In English)

23 Shteyngart G. *Super Sad True Love Story*. New York, Random House, 2010. 334 p. (In English)

24 Shteyngart G. *The Russian Debutante’s Handbook*. New York, Riverhead Penguin Putnam, 2002. 452 p. (In English)

25 Ulinich A. *Petropolis*. New York, Penguin Books, 2008. 324 p. (In English)

26 Vapnyar L. *Broccoli and Other Stories of Food and Love*. New York, Pantheon Books, 2008. 208 p. (In English)

27 Vapnyar L. *Memoirs of a Muse*. New York, Vintage International, 2006. 212 p. (In English)

28 Wanner A. Moving beyond the Russian-American Ghetto: The Fiction of Keith Gessen and Michael Idov. *The Russian Review*, 2014, no 73, pp. 281–296. (In English)

УДК 821.161.1
ББК
83.3(2Рос=Рус)52

ПОЭМА М.М. ХЕРАСКОВА «ВЛАДИМИР»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ

© 2019 г. А.В. Семенова
Казахстанский филиал Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Республика Казахстан
Дата поступления статьи: 29 марта 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-172-187

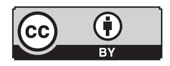
Аннотация: В статье ставится вопрос об исторических источниках поэмы М.М. Хераскова «Владимир» (1785, 3-я ред. 1797), связь с которыми прослеживается в ней порою довольно отчетливо. В качестве примера рассматриваются 1) образ философа Кира, ключевого персонажа в поэме, главного наставника князя Владимира; 2) описание изображений Страшного суда и рая и ада на подаренной Киром Владимиру «хартии» (завесе); 3) поединок Всеволода, сына Владимира, с печенегом. Последний эпизод принадлежит к дополнительной сюжетной линии, появившейся только в 3-й редакции поэмы. В качестве источников поэмы рассматриваются «Повесть временных лет», «Русская летопись по Никонову списку» (1767), «Киевский синопсис» (1674), «Ядро российской истории» (1770), исторические труды В.Н. Татищева, М.В. Ломоносова, М.М. Щербатова и Екатерины II. Отмечаются соответствия поэмы с данными источниками, в том числе текстуальные. В результате делается вывод, что во «Владимире», как и ранее в «Россияде», поэт по возможности согласовывает свое повествование с источниками, постоянно что-то из них заимствует. Эта тенденция прослеживается как в наиболее ответственных в идейном отношении моментах поэмы (образ главного проповедника, имеющий также масонские коннотации), так и в авантюрных и батальных эпизодах (приключения Всеволода), рассчитанных, по словам автора, прежде всего на «юношество».

Ключевые слова: Херасков, «Владимир», исторические источники, летописи, историография XVIII в.

Информация об авторе: Анастасия Владимировна Семенова — преподаватель, Казахстанский филиал Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; ул. Кажимукана, д. 11 (Мунайтпасова, 7), 010010 г. Астана (Нурсултан), Республика Казахстан.

E-mail: anastasia_semenova@list.ru

Для цитирования: *Семенова А.В.* Поэма М.М. Хераскова «Владимир»: К вопросу об исторических источниках // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 172–187.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-172-187



A POEM BY *VLADIMIR* MIKHAIL KHERASKOV: HISTORICAL SOURCES

© 2019. A.V. Semenova
Kazakhstan branch of Lomonosov Moscow State University, Astana, Republic of Kazakhstan
Received: March 29, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article examines historical sources of the poem *Vladimir* by Mikhail Kheraskov (1785, 3d ed. 1797). It focuses on the following aspects: 1) the image of philosopher Cyrus, a key character in the poem, the main mentor of Prince Vladimir; 2) description of the images of the Last Judgment, heaven and hell on the "Charter" (veil) presented by Cyrus to Vladimir; 3) Vladimir's son Vsevolod's duel with Pecheneg. The last episode is an additional storyline that appeared only in the third edition. The sources of the poem include *The Tale of Bygone Years*, *The Russian Chronicle according to the Nikon Lis* (1767), *The Kiev Synopsis* (1674), *The Core of Russian History* (1770), and historical works of V. Tatishchev, M. Lomonosov, M. Shcherbatov, and Catherine II. The article draws parallels between the poem and these sources, including textual parallels. In conclusion, it is argued that in "Vladimir," as earlier in "Rossiyada", the poet whenever possible relates his narrative to historical evidence, constantly borrows from different sources. This concerns important ideological aspects of the poem (for example, the image of the main preacher, which also has Masonic connotations) as well as adventurous battlefield episodes (i.e. Vsevolod's adventures), introduced, according to the author's design, primarily to entertain young readers.

Keywords: Kheraskov, *Vladimir*, historical sources, chronicles, historiography of the 18th century.

Information about the author: Anastasia V. Semenova, adjunct lecturer at the Department of Philology, Kazakhstan branch of the Lomonosov Moscow State University, Kazhimukan St. 11, 010010 Astana, Republic of Kazakhstan.

E-mail: anastasia_semenova@list.ru

For citation: Semenova A.V. A Poem by *Vladimir* Mikhail Kheraskov: Historical Sources. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 172–187. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-172-187

«Владимир», вторая (после «Россияды», 1779) эпическая поэма М.М. Хераскова, отличается подчеркнутой религиозно-дидактической направленностью; автор в предисловии советовал читать ее «не как обыкновенное Эпическое творение», а «как странствование внимательного человека путем истины...» [18, с. VIII][1]. В посвященных этой поэме исследованиях (немногочисленных) тоже, как правило, отмечается наличие в ней второго плана, символического (см.: [14, с. 181–182; 3; 11; 9]). Вопрос об исторических источниках «Владимира» специально не ставился, хоть и затрагивался в отдельных работах[2]. Поэма действительно во многом строится на аллегориях и вымыслах, но вообще, как и «Россияда», повествует об историческом прошлом России, в данном случае — о принятии христианства князем Владимиром и связанных с этим событиях. Исторические сведения о них куда менее подробны, чем о покорении Казани Иваном Грозным, поэтому во «Владимире» Херасков чаще, чем в «Россияде», пользуется правами поэтического вымысла, но также опирается и на определенные исторические источники, связь с которыми прослеживается порою довольно отчетливо. Это можно показать на нескольких примерах.

Философ Кир

Одним из ключевых персонажей поэмы является философ Кир, проповедник, пришедший в Киев из Византии с целью убедить Владимира об-

1 Здесь и далее «Владимир» цитируется по 3-й редакции (1797), наиболее полной (XVIII песней); в первом издании (М., 1785) поэма называлась «Владимир Возрожденный» и состояла из XV песней.

2 В качестве источника «Владимира» указывалась «Повесть временных лет» (см.: [20, с. 104; 16, с. 136; 21, с. 100]), упоминался также «Киевский синопсис» [2].

ратиться в христианство. В дискуссии о вере, разворачивающейся во «Владимире», Кир выступает в роли главного оппонента язычников, магометан и католиков, опровергает их доводы, являет собой пример мудрости и добродетели. Впервые он упомянут в VI песни поэмы:

Сей пастырь верных душ и древний философ,
Являлся Киевских на крутизне брегов;
Он преплыл черную пучину Меотийску,
Оставя древний Тавр, достиг в страну Российску.
Под осенением всеведущих Небес,
Евангелия свет в страну полночну нес.

[18, с. 92]

Встреча Кира с Владимиром происходит в VIII песни, после выступлений проповедников ложных религий и беседы князя с Идолемом (другим наставником, склонявшим его к принятию истинной веры). Именно Кир излагает Владимиру основы христианского вероучения, составляющие базовую часть христианской проповеди, протянувшейся через всю поэму[3]. При этом он сразу акцентирует несколько моментов, принципиально важных для внутреннего преображения Владимира: убеждает его в ущербности иных вер (уделяя особое внимание природе человека и Божественной премудрости, которой проникнуто все в мире), указывает на главные пороки и заблуждения князя (женолюбие, умствование, сомнение, гордыню, плотоугодие), а также апеллирует к его монаршей ответственности, поскольку выбор, который ему предстоит сделать, откроет путь к спасению целого народа либо обречет его на гибель (см.: [18, с. 128 и след.]). В поэме Кир выполняет функции главного духовного наставника Владимира, а отчасти и в роли пророка и чудотворца (пророчествует о будущем, воскрешает убитых язычниками, после чего крестит их, и т. п.). Именно Кир направляет Владимира на верный путь в наиболее критические моменты: благословляет его на поход в Херсон, где князю суждено символически умереть и воскреснуть; в самом Херсоне (в заключительной XVIII песни) удерживает его от роковой ошибки, когда тот почти оставляет намерение креститься (поддавшись

3 Внутренним особенностям и формам христианской проповеди в поэме посвящена отдельная наша работа [13].

убеждениям, что греческая царевна Анна и без того в его власти), и, наконец, крестит князя и совершает таинство брака. С помощью Кира Владимир выдерживает борьбу с самим собой (и принявшими чужой облик искусителями) и благополучно проходит последнее испытание.

Как видно, Кир является одним из главных персонажей эпопеи, и у него есть исторический прототип. В «Повести временных лет» (в том числе в версии, представленной в первом томе «Русской летописи в частности Никонову списку», 1767) содержится рассказ о греческом философе, проповедовавшем христианство Владимиру но имя его не названо (см.: [10, с. 40–48; 12, с. 69–83]). А. Дроздек предположил, что Херасков, обрабатывая летописный рассказ, домыслил имя философа и ввел аллюзию на святого Кирилла Философа, создателя славянской письменности[4] (давно почившего ко времени крещения Руси). Однако имя Кир не домыслено Херасковым: как раз такое имя носит проповедовавший перед князем Владимиром греческий философ в «Истории Российской» В.Н. Татищева (которой, кстати, поэт пользовался и при создании «Россияды»): «По времени некоем прислали Греки ко Владимиру Философа Кира…» [15, с. 65]. Тем же именем назвала его и Екатерина II в своих «Записках касательно российской истории»: «По некотором времени прислал Царь Греческий ко Владимиру философа Кира, которой говорил Владимиру о Грекокафолическом законе. Владимир, быв тронут учением, одарив, отпустил его с честию» [4, с. 157]. В других исторических трудах XVIII в. он назван иначе: М.В. Ломоносов называет его Константином [6, с. 109], М.М. Щербатов и А.И. Манкиев (автор «Ядра российской истории», 1770) — Кириллом [19, с. 254; 8, с. 54], но тоже не отождествляют его с равноапостольным просветителем славян. В таком смысле можно было понять лишь рассказ из «Киевского синопсиса» (1674), многократно переиздававшегося в XVIII в., где говорится о «святом Кирилле Философе» [5, с. 62]. В принципе имя Кир может быть сокращением имени Кирилл, но автор «Владимира», как и современные ему историки, не смешивает его со святым Кириллом, братом Мефодия. Он лишь выбирает одну из существовавших версий имени посланного к киевскому князю философа (Константин, Кирилл, Кир), причем выбирает именно ту версию,

4 См.: [21, с. 100]. Сходная мысль ранее высказывалась Л.Л. Федотовой, которая упоминает одновременно святого Кира и святого Кирилла как наставников Владимира [16, с. 25–26].

которой придерживалась императрица Екатерина II, следовавшая в данном случае, как и он, за Татищевым.

По «Повести временных лет», философ-грек приходит в Киев после всех других проповедников, чьи учения Владимир по разным причинам отверг, преподает ему Священную историю от сотворения мира до Воскресения Христова и учение о будущем суде и посмертном воздаянии, после чего князь отпускает его с «честью великою» и более уже не встречает [10, с. 40–48; 12, с. 69–83]. В поэме Хераскова его функции значительно расширены, в частности Киру передана роль корсунского епископа, крестившего Владимира, научившего его Символу веры и повенчавшего с царевною Анной [10, с. 51–52] (в «Русской летописи по Никонову списку» речь епископа набрана уменьшенным кеглем и озаглавлена: «Поучение» [12, с. 88–91]). Две проповеди (в Киеве и Херсоне), произносимые, по летописям, разными лицами, в поэме вложены в уста одного Кира, благодаря чему акцентируется роль постоянного духовного руководителя, необходимого каждому странствующему «путем истины». Первый наставник Владимира — Идолем — только подготовил его к встрече с тем, кто довел его до конечной цели. Масонские коннотации образа Кира, в полной мере, в отличие от Идолема, посвященного в таинства преподаваемого учения, достаточно очевидны (подобный персонаж-наставник — старец Вассиан — есть уже в «Россияде»), не случайно его первая беседа с Владимиром происходит не в княжеском доме, а в уединенной обители Идолема за пределами Киева (чему, конечно, нет соответствия в источниках). Кроме того, читатели поэмы знакомятся с Киром раньше князя, когда философ по дороге в Киев попадает в сети Зломира, но спасается молитвой и покаянием, подавая первый пример борьбы с искушениями, а расстаются с ним в последней песни, где ему предоставлено заключительное слово (перед несколькими финальными стихами от автора).

Ряд приключений и действий Кира является плодом поэтического вымысла, обусловленного религиозно-дидактическими целями автора, однако везде, где возможно, Херасков придерживается известных ему источников и не меняет существенно ход событий. Имя философа и, главное, его проповеди в поэме (не только киевская, но херсонская, произносимая, как и в летописях, сразу после венчания Владимира с Анной) находят в них соответствия. По содержанию эти проповеди, конечно, не идентичны имею-

щимся в летописи (или, например, в кратких пересказах у Татищева и Ломоносова), но в порядке изложения Херасков, кажется, старается следовать за источниками, и не только в целом, но и в некоторых существенных деталях.

Экфрасис Страшного суда

Кульминацией проповеди Кира в VIII песни поэмы становится описание изображенных на подаренной князю «хартии» Страшного суда и посмертной участи праведников и грешников. Сама эта картина не вымысел автора. Все названные выше источники Хераскова содержат упоминание о завесе, или запоне, преподнесенной Владимиру греческим философом. Свидетельство «Повести временных лет» лаконично: «И се рекъ, показа Володимеру запону, на ней же бе написано судище Господне, показываше ему о десную праведныя в весельи предъидуща въ рай, а о шююю грешники идуща в муку. Володимеръ же вздохнувъ, рече “Добро симъ о десную, горе же симъ о шююю”» [10, с. 48] (ср.: [12, с. 83]). То же находим в исторических сочинениях XVIII в., часто со ссылкой на Нестора (см.: [15, с. 67; 6, с. 113; 19, с. 225; 8, с. 54–55]). Чуть более пространно об этом говорится в «Киевском синопсисе»: «...о муце грешным и о царствии бесконечном, праведным уготованном, вдаде ему в дар запону велику златотканну, от тех же Кесарей Греческих и от Патриарха присланну, на нейже бе хитростне изображен страшный суд Божий; на нюже Владимир смотря прилежно, проси Философа, да ему истолкует о сих, иже стоят одесную и иже стоят ошуюю; и поведа ему Философ, яко одесную станут, иже веруют в Господа нашего Иисуса Христа, единаго истиннаго Бога, и крещаются во имя Отца и Сына и Святаго Духа, и творят дела добрая; сии по смерти временной вечный живот и Царствие небесное наследят; ошуюю же станут, иже не веруют в единаго истиннаго Бога и не крещаются, беззаконно же живут и дела злая по своих похотех творят; тыи в вечный огнь геенский на бесконечное мучение, идеже червь не усыпает и скрежет зубный, пойдут. Сия услышав Владимир вздохну и рече: благословении сии, иже станут одесную; горе же тем, иже будут ошуюю» [5, с. 60–61].

Херасков отсюда берет саму «запону» и заданное на ней контрастное сопоставление воздаяния праведным и грешным, а далее, уже «от себя», развертывает картины рая и ада, умножая их красочными подробностями (отчасти, вероятно, ориентируясь, на иконографический канон изображения Страшного суда):

Врученну хартию пред Князем он открыл;
Владимир взор в нее внимательно вперил:
Небесной кистию на ней изображенно,
Что людям в будущем суде предположенно;
Котора после бурь нам красны дни сулит,
Во свете зрится там дуги небесной вид;
На нем изображен как солнце Муж седящий,
В одной руке весы, другою пальм держащий;
Бесплотны Ангели летают вкруг Него,
Трепещут и они перед лицем Его;
Пресветлый зрится град, отверстый одесную,
И бездна, пламенем горящая ошуюю.
Владимир возопил: коль дивны виды тут!..
Кир Князю отвечал: се Божий страшный суд!

[18, с. 130–131]

И ниже противоположная картина:

Князь пламень чувствует, вкушает горький дым;
Ему глубокая в тумане бездна зрима,
Обширностью своей она неизмерима;
Кругом великого пространства изваян
Зияет пламенем горящий окиян;
Из мрака вечного сложились тамо своды,
Злодеев навсегда лишающи свободы;
Там некий тусклый свет простерся по земли,
Подобный зареву, светящему вдали;
Но темный оный свет не взоры обольщает,
Лишь только ужасы геенски освещает.

[18, с. 134]

Далее описываются уготованные грешникам муки, но уже с характерными для классической эпопеи олицетворениями:

Там Скука царствует, склонив чело в колени;
Повсюду странствуют тоскующие Тени,
И грешным их грехов показывают яд,
Грызенье совести лютейший самый ад!
Там дышущая Грусть, одушевленны Страхи,
Там грешники в огне вращаются как прахи;
Со пламенным бичом ужасна Месть видна,
Змиями страшными увита вкруг она,
Отравы полные на грешных взоры мещет,
Весь воздух стонет вкруг, земля от ней трепещет...

[18, с. 135]

В «Россияде» тоже находятся картины ада и рая, но в разных песнях поэмы (соответственно в IV и VIII). Как отметил А.И. Любжин, Херасков, отступая от восходящей еще к Вергилию традиции, развел эти картины, «чтобы таким образом сильнее подчеркнуть основной контраст эпопеи: ад связан с обращенностью в прошлое, с гордыней и насилиями, приведшими к гибели Казанскую державу, а рай — с устремленностью в будущее, с христианскими добродетелями, которые обеспечат победу России и в дальнейшем послужат основой ее величия» [7, с. 92]. Во «Владимире» картины рая и ада соположены и противопоставлены, как и на упомянутой в летописи «запоне», однако и здесь подразумевается будущее и прошлое: райское блаженство уготовано Владимиру и его народу, призываемым к истинной вере (и, как известно читателю, откликнувшимся на призыв); адские муки были их же участью в прошлом, во мраке язычества, с которым скоро будет покончено (что и происходит в конце поэмы). Таким образом, в своем экфрасисе Страшного суда Херасков ориентируется одновременно на классические образцы эпопеи и древнерусскую литературную традицию, превращая зафиксированный в хрониках факт в функциональный элемент поэмы.

Поединок Всеволода с печенегом

В третьем издании «Владимира» (1797) появился вставной эпизод, занимающий две песни (XII и XIII), целиком посвященные князю Всеволоду, сыну Владимира. Это главное отличие последней редакции поэмы от двух предшествовавших. Предисловие автора с советом читать ее как про-

изведение нравоучительное тоже появилось только в этом третьем издании, и адресовано оно «наипаче юношеству» [18, с. VIII]. Дополнительная сюжетная линия с приключениями Всеволода, отличающимися некоторой занимательностью, видимо, была введена поэтом с расчетом на ту же аудиторию. Рассказ о приключениях юного сына Владимира должен развлечь читателей, в то же время представляя собой пример характерного для Хераскова нравоучения: поиски Всеволодом «добродетели» (перекликающиеся с нравственными мытарствами Владимира), его внутреннее очищение, возмужание и обретение им силы духа должны послужить уроком и примером для «юношества».

Среди приключений Всеволода выделяется яркий героический эпизод — его поединок с печенежским богатырем, решающий исход битвы войск Владимира с печенегами, происходящей на реке Ворскле под Полтавой.

Так вняв свирепому Раздору Печенеги,
Толпами двигнулись, пустилися в набеги,
И бурей страшною к Полтаве потекли,
Россиян брали в плен, рубили, гнали, жгли;
С мечем и с пламенем ворваться в Киев чают:
У Ворсклы наконец Владимира встречают.
[18, с. 241]

Это вымышленное сражение должно напомнить о подлинном историческом событии, только случившемся гораздо позднее, — о битве на Ворскле в 1399 г., где русским и литовским князьям противостояли войска Золотой Орды (а также о Полтавской битве 1709 г., в чем состоит единственный смысл упоминания здесь Полтавы, не существовавшей во времена князя Владимира). Устанавливаемая поэтом ассоциация тем более прозрачна, что он тут же (как и далее) называет печенегов «ордой», «ордынцами» [18, с. 242, 243 и след.].

Князь Саган, предводитель печенегов («Их гордый Князь Саган с ним ратовать выходит» [18, с. 242]), после первой схватки с Владимиром предлагает поберечь людей и определить победителя посредством поединка сильнейших воинов. Владимир готов биться сам, вызывается также Добрыня, но в последний момент в их стане появляется таинственный юноша,

который и выходит против печенежского богатыря, чернокожего эфиопа Талмата, и побеждает его. После этого выясняется, что сей храбрый юноша не кто иной, как Всеволод, вернувшийся из долины Суесвятства.

Весь этот эпизод представляется авторским вымыслом, однако в целом ряде деталей Херасков и здесь воспользовался историческими источниками, контаминируя, видоизменяя и домысливая заимствованное из них.

Так, князь Саган в поэме — преемник печенежского князя, убившего Святослава, отца Владимира («От ваших рук погиб бесстрашный Святослав» [18, с. 241]). Названное в большинстве известных Хераскову источников имя убийцы (Куря) [10, с. 35; 12, с. 60; 15, с. 54; 19, с. 237; 6, с. 92], он не называет, а для своего героя в качестве имени использует титул (Саган — каган), при этом, может быть, следуя как раз примеру летописей, где под 6473 (965) г. упоминается хазарский «князь Каган», потерпевший поражение от Святослава под Белой Вежей [10, с. 31; 12, с. 48].

В поэме битва с печенегами происходит по дороге в Херсон, на подступах к «Тавру» (Крыму), что имеет в ней определенный смысл: силы зла препятствуют Владимиру прийти туда, где ему предстоит креститься. В «Повести временных лет» о столкновении с печенегами, закончившемся поединком безымянного юноши с могучим «печенезином», рассказывается под 6500 (992) годом [10, с. 54–55; 12, с. 106–107], т. е. уже после крещения Владимира, и происходит это на реке Трубеж под Переяславлем. Херасков воспользовался летописным рассказом, поменяв место и время действия и поставив на место юноши-переяславца своего героя Всеволода, что в принципе может интерпретироваться как художественно оправданный анахронизм, намеренно допущенный автором. Что касается участия в битве Всеволода и места события (река Ворскла под Полтавой), этот анахронизм очевиден, но к мысли изменить его время (не после, а до крещения Владимира) поэт мог прийти под влиянием исторических источников. В «Киевском синопсисе» и «Ядре российской истории» рассказ о сражении (поединке) на реке Трубеж помещен непосредственно перед началом повествования о прибытии в Киев послов и выборе веры Владимиром (см.: [5, с. 56–58; 8, с. 51–53]). В поэме Хераскова хронология все равно иная (битва происходит до крещения Владимира, но после прения о верах), однако победа Всеволода в поединке представлена как одержанная с помощью Божией, как предзнаменование принятия князем истинной веры, а вместе с ней

и постоянного Божественного покровительства. Тот же смысл победе юноши-переяславца придается в названных книгах, почему, видимо, данный эпизод в них и помещается перед рассказом о крещении Руси (в «Киевском синопсисе» этот поединок прямо сравнивается с единоборством Давида и Голиафа [5, с. 58]).

Подробности о поисках Владимиром достойного единоборца, испытании его физической силы с помощью разъяренного вола и ходе самого поединка, с небольшими различиями представленные во всех источниках, в поэме воспроизводятся практически без упущений, причем не раз возникают и текстуальные соответствия (так, например, не бык, а именно «вол», как у Хераскова [18, с. 251–252], упоминается в «Русской летописи по Никонову списку» [12, с. 107] и в том же «Киевском синопсисе» [5, с. 56]).

Приключения Всеволода в поэме преимущественно являются авторским вымыслом, тем показательней, что даже эта заведомо не претендующая на историческую достоверность сюжетная линия развивается автором с опорой на определенные источники, рассматриваемые им как исторические (вопрос о чисто литературных образцах и источниках «Владимира», тоже практически не изучавшийся, требует отдельного рассмотрения).

* * *

В поэме «Владимир» Херасков не игнорирует данные летописей и современных ему историков, а, напротив, по возможности согласуется с ними, старается следовать за своими источниками. По крайней мере постоянно что-то из них заимствует, руководствуясь своим пониманием задач и обязанностей автора эпической поэмы на национально-историческом материале, в целом сложившемся у него еще при создании «Россияды». В предисловии к ней он заявлял: «Повествовательное сие творение расположил я на исторической истине, сколько мог сыскать печатных и письменных известий, к моему намерению принадлежащих...» [17, с. XIV]. Работая над «Владимиром», он, видимо, действовал сходным образом, стараясь учитывать все доступные ему материалы (показательно, что в третьем издании поэмы появилось примечание о «Слове о полку Игореве», оказавшееся первым печатным упоминанием об этом памятнике [1, с. 134–136]). Среди них пока можно с уверенностью назвать «Повесть временных лет» (прежде всего в редакции, изданной в «Русской летописи по Никонову списку»), «Киев-

ский синопсис», «Ядро российской истории», труды Татищева, Ломоносова, Щербатова, Екатерины II. Этот перечень, конечно, не исчерпывающий (можно, например, добавить «Скифскую историю» А.И. Лызлова, изданную в 1776 г.), но уже достаточно представительный, чтобы судить о значимости вопроса об исторических источниках для изучения «Владимира» (так же как «Россияды», в этом отношении уже относительно изученной). Тенденция согласовывать поэтический вымысел с историческими данными, как мы постарались показать выше, в поэме «Владимир» прослеживается как в наиболее важных для автора моментах, наиболее ответственных в идейном и религиозно-дидактическом плане (фигура главного проповедника, Страшный суд), так и во второстепенных в этом отношении авантюрных и батальных эпизодах (как приключения Всеволода).

Список литературы

1 *Берков П.Н.* Заметки к истории изучения «Слова о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. 5. С. 129–138.

2 *Волков А.В.* Летописный сюжет в художественной трактовке М.М. Хераскова (Поэма «Владимир») // Studia Slavica. Таллин, 2011. [Вып.] X. С. 11–22.

3 *Давыдов Г.А.* Религиозно-философские поэмы М.М. Хераскова: дис. … канд. филол. наук. М., 1999. 215 с.

4 *Екатерина II.* Записки касательно российской истории: [в 6 ч.]. СПб.: Имп. тип., 1801. Ч. 4. 424 с.

5 Киевский синопсис. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1836. 233 с.

6 *Ломоносов М.В.* Древняя Российская история. СПб.: Имп. Акад. наук, 1766. 140 с.

7 *Любжин А.И.* Христианские источники «Россиады» М.М. Хераскова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 2005. Вып. 4. С. 86–95.

8 <*Манкиев А.И.*> Ядро российской истории. М.: Имп. Моск. ун-т, 1770. 392 с.

9 *Орловска А.* Миф России в творчестве М. Хераскова (поэма «Владимир») // Slavica: Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae. Debrecen, 1997. Т. 18. P. 27–31.

10 Повесть временных лет / подгот. текста, пер., ст. и коммент. Д.С. Лихачева; под ред. В.П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Наука, 1996. 667 с.

11 *Приказчикова Е.Е.* Нравственно-религиозная концепция человека в поэме М. Хераскова «Владимир Возрожденный» // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 49–71.

12 Русская летопись по Никонову списку. СПб.: Имп. Акад. наук, 1767. Ч. 1 / [под ред. А. Шлецера]. 198 с.

13 *Семенова А.В.* Христианская проповедь в поэме М.М. Хераскова «Владимир» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77, № 1. С. 42–47.

14 *Соколов А.Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. 692 с.

15 *Татищев В.Н.* История Российская с самых древнейших времен: [в 4 кн.]. М.: При Имп. Моск. ун-те, 1773. Кн. 2. 536 с.

16 *Федотова Л.Л.* Русская национальная идея в героическом эпосе М.М. Хераскова: дис. … канд. филол. наук. М., 2009. 181 с.

17 *Херасков М.М.* Творения, вновь испр. и доп.: [в 12 ч.]. М.: Унив. тип. у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1796. Ч. 1: Россиада, эпическая поэма. XX, 340 с.

18 *Херасков М.М.* Творения, вновь испр. и доп.: [в 12 ч.]. М.: Унив. тип. у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1797. Ч. 2: Владимир, поэма эпическая. IX, 361 с.

19 *Щербатов М.М.* История Российская от древнейших времен: [в 7 т.]. СПб.: Имп. Акад. наук, 1770. Т. 1. 325 с.

20 *Baehr S.L.* The Paradise Myth in Eighteenth Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford: Stanford University Press, 1991. 308 p.

21 *Drozdek A*. Religious Aspects of Kheraskov's Epic Poems // Ricerche Slavistiche. 2013. 11 (57). P. 89–113.

References

1 Berkov P.N. Zametki k istorii izucheniia "Slova o polku Igoreve" [Notes to the history of the study "The Song of Igor's campaign"]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1947, vol. 5, pp. 129–138. (In Russ.)

2 Volkov A.V. Letopisnyi siuzhet v khudozhestvennoi traktovke M.M. Kheraskova (Poema "Vladimir") [The plot of the chronicle in Kheraskov's interpretation (Poem *Vladimir*)]. *Studia Slavica*. Tallin, 2011, issue X, pp. 11–22. (In Russ.)

3 Davydov G.A. *Religiozno-filosofskie poemy M.M. Kheraskova: dis. ... kand. filol. nauk* [On religious and philosophical poems by M.M. Kheraskov: PhD thesis]. Moscow, 1999. 215 p. (In Russ.)

4 Ekaterina II. *Zapiski kasatel'no rossiiskoi istorii: [v 6 ch.]* [Notes on Russian history: in 6 parts]. St. Petersburg, Imp. tip. Publ., 1801. Part 4. 424 p. (In Russ.)

5 *Kievskii sinopsis* [Kiev synopsis]. Kiev, Tip. Kievo-Pecherskoi lavry Publ., 1836. 233 p. (In Russ.)

6 Lomonosov M.V. *Drevniaia Rossiiskaia istoriia* [The ancient history of Russia]. St. Petersburg, Imp. Akad. Nauk Publ., 1766. 140 p. (In Russ.)

7 Liubzhin A.I. Khristianskie istochniki "Rossiady" M.M. Kheraskova [Christian sources of Kheraskov's "Rossiada"]. *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiia, motiv, siuzhet, zhanr* [Evangelical text in the Russian Literature of the 18th — 20th centuries.]. Petrozavodsk, Petrozavodskii gos. un-t Publ., 2005, issue 4, pp. 86–95. (In Russ.)

8 <Mankiev A.I.> *Iadro rossiiskoi istorii* [The core of Russian history]. Moscow, Imp. Mosk. un-t Publ., 1770. 392 p. (In Russ.)

9 Orlovska A. Mif Rossii v tvorchestve M. Kheraskova (poema "Vladimir") [A myth of Russia in the work of Kheraskov (On the epic poem *Vladimir*)]. *Slavica: Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae*. Debrecen, 1997, vol. 18, pp. 27–31. (In Russ.)

10 *Povest' vremennykh let* [Tale of bygone years], text preparation, transl., article and comm. by D.S. Likhachev; ed. by V.P. Adrianova-Peretts. 2nd ed., cor. and add. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996. 667 p. (In Russ.)

11 Prikazchikova E.E. Nravstvenno-religioznaia kontseptsiia cheloveka v poeme M. Kheraskova "Vladimir Vozrozhdennyi" [On moral and religious conception of a person in Kheraskov's poem *Vladimir Regained*]. *Klassicheskaia slovesnost' i religioznyi*

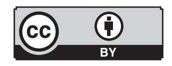
diskurs (problemy aksiologii i poetiki): sb. nauch. st. [Classical literature and religious discourse]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2007, pp. 49–71. (In Russ.)
12 *Russkaia letopis' po Nikonovu spisku* [Russian chronicle according to Nikon's manuscript]. St. Petersburg, Imp. Akad. Nauk Publ., 1767. Part 1, ed. by A. Shletser. 198 p. (In Russ.)
13 Semenova A.V. Khristianskaia propoved' v poeme M.M. Kheraskova "Vladimir" [Christian sermon in the epic poem *Vladimir* by Mikhail M. Kheraskov]. *Izvestiia RAN. Seriia literatury i iazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2018, vol. 77, no 1, pp. 42–47. (In Russ.)
14 Sokolov A.N. *Ocherki po istorii russkoi poemy XVIII i pervoi poloviny XIX veka* [Essays on the history of Russian poems, 18th — first half of the 19th centuries]. Moscow, Izd-vo Mosk. un-ta Publ., 1955. 692 p. (In Russ.)
15 Tatishchev V.N. *Istoriia Rossiiskaia s samykh drevneishikh vremen: [v 4 kn.]* [A Russian history from the ancient times: in 4 books]. Moscow, Pri Imp. Mosk. un-te Publ., 1773. Book 2. 536 p. (In Russ.)
16 Fedotova L.L. *Russkaia natsional'naia ideia v geroicheskom epose M.M. Kheraskova: dis. ... kand. filol. nauk* [Russian national idea in Mikhail Kheraskov's heroic epic: PhD thesis]. Moscow, 2009. 181 p. (In Russ.)
17 Kheraskov M.M. *Tvoreniia, vnov' ispr. i dop.: [v 12 ch.]* [Works: in 12 parts]. Moscow, Univ. tip. u Khr. Ridigera i Khr. Klaudiia Publ., 1796. Part 1: Rossiada, epicheskaia poema [Rossiad, epic poem]. XX, 340 p. (In Russ.)
18 Kheraskov M.M. *Tvoreniia, vnov' ispr. i dop.: [v 12 ch.]* [Works: in 12 parts]. Moscow, Univ. tip. u Khr. Ridigera i Khr. Klaudiia Publ., 1797. Part 2: Vladimir, poema epicheskaia [Vladimir, epic poem]. IX, 361 p. (In Russ.)
19 Shcherbatov M.M. *Istoriia Rossiiskaia ot drevneishikh vremen: [v 7 t.]* [A Russian history from the ancient time: in 7 vols.]. St. Petersburg, Imp. Akad. Nauk Publ., 1770. Vol. 1. 325 p. (In Russ.)
20 Baehr S.L. *The Paradise Myth in Eighteenth Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*. Stanford University Press, 1991. 308 p. (In English)
21 Drozdek A. Religious Aspects of Kheraskov's Epic Poems. *Ricerche Slavistiche*, 2013, no 11 (57), pp. 89–113. (In English)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

«ЛИШНИЕ ЛЮДИ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СЛОВО ГОГОЛЯ

И.А. Виноградов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 11 октября 2018 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-188-209

Аннотация: К числу «сквозных» и «узловых» тем гоголевского творчества, никогда не привлекавших к себе внимания, принадлежит вопрос об отношении писателя к типам так называемых «лишних людей». На основании анализа целого ряда художественных и публицистических произведений Н.В. Гоголя впервые исследуется его типология «огорченного человека» — литературного современника «лишних людей» Онегина и Печорина, героев М.Ю. Лермонтова, Н.Г. Чернышевского, Ф.М. Достоевского, А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева и др. К изучению «хрестоматийной» темы, традиционно являющейся предметом школьных сочинений, предлагается новый историко-литературной контекст и углубленное прочтение. В основе ставшего давно рутинным подхода в освещении темы «лишнего человека» лежит известное высказывание В.Г. Белинского о Евгении Онегине как «эгоисте поневоле» — человеке, якобы ограниченном в своем развитии отсутствием достойного поприща. По убеждению Гоголя, проблема заключается не в коренных несовершенствах политической системы общества, но в необходимости духовного и профессионального возрастания духовных «недорослей», представителей многочисленной гоголевской галереи «мертвых душ».
Ключевые слова: Н.В. Гоголь, А.С. Пушкин, В.Г. Белинский, Ф.М. Достоевский, биография, творчество, интерпретация, герменевтика, автобиографизм, типология героя, «лишние люди», полемика, общественная идеология.
Информация об авторе: Игорь Алексеевич Виноградов — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-9151-4554
E-mail: iwinigradow@mail.ru
Для цитирования: *Виноградов И.А.* «Лишние люди» в русской литературе: слово Гоголя // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 188–209. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-188-209



"SUPERFLUOUS MEN" IN RUSSIAN LITERATURE: GOGOL'S VIEW

© 2019. I.A. Vinogradov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: October 11, 2018
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Among the hitherto understudied "key" concerns of Gogol's work is the author's attitude to the types of the so-called "superfluous men." This essay analyzing a number of Gogol's fictional and essayistic works, for the first times delineates his typology of the "grieving man" — a literary contemporary of "superfluous men" represented by Onegin and Pechorin as well as other characters by M.Yu. Lermontov, N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, A.I. Herzen, N.A. Nekrasov, I.S. Turgenev and others. The essay offers a new historical and literary context and techniques of close reading to the study of this canonical theme that has been routinely included as a student's paper topic in the class. The long-established routine of studying the "superfluous man" stems from the well-known statement of V.G. Belinsky about Eugene Onegin as a "selfish willy-nilly" — a man allegedly limited in his personal development due to the lack of professional realization of his potential. According to Gogol, the problem is rooted not in the imperfections of the political system but in the need for spiritual and professional growth of "ignoramuses," representatives of his gallery of the numerous "dead souls."

Keywords: N.V. Gogol, A.S. Pushkin, V.G. Belinsky, F.M. Dostoevsky, biography, creativity, interpretation, hermeneutics, autobiography, typology of characters, "superfluous men," controversy, social ideology.

Information about the author: Igor' A. Vinogradov, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-9151-4554

E-mail: iwinigradow@mail.ru

For citation: Vinogradov I.A. "Superfluous Men" in Russian Literature: Gogol's View. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 188–209. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-188-209

Хрестоматийная, «школьная» тема «лишних людей» в русской литературе уже не одно десятилетие пребывает в застое. Важность и самый масштаб ее переоценить трудно. С ней связана целая плеяда «знаковых» литературных образов нашей словесности: пушкинские Алеко и Онегин, лермонтовский Печорин, «новые люди» Н.Г. Чернышевского, «подпольный человек» Ф.М. Достоевского, герои А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева и др. Между тем по давней традиции эта тема рассматривается крайне односторонне. Никаких новых шагов в изучении этого немаловажного вопроса не предпринимается. Устоявшийся шаблонный взгляд существенно сужает кругозор восприятия одной из «сквозных» и наиболее актуальных тем нашего литературного наследия.

В основе ставшего вполне рутинным подхода в освещении темы «лишнего человека» лежит давнее высказывание В.Г. Белинского о Евгении Онегине как «эгоисте поневоле» — человеке, якобы ограниченном в своем развитии отсутствием достойного поприща: «Не натура, не страсти, не заблуждения личные сделали Онегина <...>, а век. <...> ...Онегин не принадлежит <...> к <...> разряду эгоистов. <...> Его можно назвать *эгоистом поневоле*... <...> Благая, благотворная, полезная деятельность! Зачем не предался ей Онегин? <...> ...Но что бы стал делать Онегин в сообществе с такими прекрасными соседами?..» [4, с. 455, 458–459].

Именно апологетическое истолкование Белинским онегинского «эгоизма» (как вынужденного) стало на целые полтора столетия главным оправданием так называемых «лишних людей» — талантливых одиночек, будто бы лишенных возможности реализовать себя в «удушающей» обстановке «николаевского времени». Причем речь об «одиночках» при

разговоре о «лишних людях» носила вполне условный характер. Ощутить себя избранником, задыхающимся в затхлой политической атмосфере, представители радикальной критики предлагали всем без исключения. Белинский аналогичными причинами — отсутствием поприща, пресловутой «общественною средою», препятствующей «развитию» народа по западноевропейским меркам, — объяснял даже досадную «отсталость» героев гоголевских «Мертвых душ»: «Эти лица дурны по воспитанию, по невежественности, а не по натуре, и не их вина, что со дня смерти Петра Великого прошло только 116, а не 300 лет» [3, с. 359–360].

Наибольшую остроту обсуждение проблемы «лишнего человека» приобрело к концу XIX в. Ожесточенные споры в предреволюционные годы о «лишних людях» стали, по сути, спором об исторической России и самой возможности ее существования. В этих словесных баталиях впервые обнаружилось и решающее значение наследия Гоголя в осмыслении проблемы «лишнего человека».

В 1880 г. публицист А.Д. Градовский, идейный продолжатель Белинского, подвергнув критике речь Достоевского на Пушкинском празднике, писал: «...Гоголь — великая оборотная сторона Пушкина. Он поведал миру, отчего бежал к цыганам Алеко, отчего скучал Онегин, отчего народились на свет “лишние люди”, увековеченные Тургеневым. Коробочка, Собакевичи, Сквозники-Дмухановские, Держиморды, Тяпкины-Ляпкины — вот теневая сторона Алеко, Бельтова, Рудина и многих иных» [17, с. 1].

Возражая на замечание Градовского, Достоевский в «Дневнике писателя» указывал, что выведенные Гоголем герои отнюдь не являются воплощением коренных русских типов, что это изображение отклонений, «уродств» русской жизни и что такими же отклонениями являются и типы «лишних людей»: «Вы утверждаете, что Алеко убежал к цыганам от Держиморды. Положим, что это правда. <...> А я утверждаю, что Алеко и Онегин были тоже в своем роде Держиморды, и даже в ином отношении и похуже. <...> Ведь не можете же вы отрицать, что они почвы не знали, росли и воспитывались по-институтски, Россию узнавали в Петербурге на службе, с народом были в отношениях барина к крепостному. <...> Не только перед Держимордой был горд наш скиталец, но и перед всей Россией, ибо Россия, по его окончательному выводу содержала в себе только рабов да Держиморд. Если же заключала что-нибудь в себе поблагороднее, то это их, Алек и Онегиных, а более ничего» [18, т. 26, с. 156–157].

Спустя десять лет спор был продолжен в полемике В.В. Розанова, еще одного из продолжателей Белинского, с православным публицистом Ю.Н. Говорухой-Отроком (см.: [20; 14]).

Однако, несмотря на трезвые голоса, «старая» Россия после 1917 г. была окончательно обвинена и приговорена, а «страдавший» при «царском режиме» «лишний человек» безусловно оправдан. Гоголевские произведения при этом были однозначно записаны «в пользу» «лишних людей» — как «сатира», обличающая и осуждающая историческую, самодержавную Россию. Естественно, что о гоголевском критическом отношении к радикализму говорить в то время не приходилось.

По явившемуся в печати еще в 1856 г. свидетельству П.Е. Басистова, одного из сотрудников либеральных «Отечественных Записок», «Мертвые Души» в самом деле казались радикалам «самым положительным оправданием Печорина и подобных ему людей тогдашнего поколения» [2, с. 30]. При этом радикальная критика предпочла попросту не замечать, что существует и особое, собственно гоголевское решение проблемы «лишнего человека» и что это решение прямо противоположно радикальным интерпретациям. Гоголь как участник в этом споре был решительно вычеркнут, так что и до сих пор участие писателя в полемике современников о «лишнем человеке» и для науки, и для школьного изучения остается абсолютной terra incognita.

Между тем в гоголевском творчестве эта тема, без преувеличения, — одна из самых востребованных, самых «узловых» и центральных. Традиционно среди многочисленных писательских заслуг Гоголя подчеркивается важный вклад, который он внес, вслед за Пушкиным, в развитие темы «маленького», обездоленного человека. В освещении этой очевидной и бесспорной в гоголевском творчестве темы был, однако, допущен существенный перекос. На «выгодной», с точки зрения обличения самодержавной России, теме «маленьких людей» особенно настаивала современная Гоголю радикальная критика, а также литературоведение последующего, советского периода. Долговременная сосредоточенность на этой теме заслонила, однако, от исследователей куда более важную и гораздо более значимую проблему, которую решал Гоголь при создании этого типа. Идеологические препоны отвели внимание критиков от того обстоятельства, что тема «маленького человека» является в творчестве Гоголя лишь одной из составных частей — важным, но частным преломлением — куда более широкой темы

«оппозиционного», «огорченного» человека — одного из представителей обширной гоголевской галереи «мертвых душ». Тем самым в истории русской литературы было пропущено чрезвычайно важное звено. Именно этот — оставленный без внимания — гоголевский тип «огорченного человека» связывает собой целую плеяду типов «лишних людей» — Онегина, Печорина, героев Чернышевского, Достоевского, Тургенева. Оригинальный вклад Гоголя в антропологию, его открытия в области типологии человека, остались невостребованными.

Пожалуй, вполне «наглядно», прямо «на поверхности», тема «лишнего человека» являет себя у Гоголя во втором томе «Мертвых душ». Судя по всему, образ «коптителя неба» Тентетникова в его поэме [16, т. 5, с. 372] как раз и призван был, по замыслу писателя, дать собой ответ тем из современников — «лишним людям», — которые в его «сатирических» произведениях находили, вслед за Белинским, оправдание своей оппозиционности и бездействия на поприще служения России.

В критике XIX в. с такой точки зрения гоголевский образ был осмыслен лишь однажды. Господствующим направлением тогдашней журналистики, да и самой науки это открытие было проигнорировано. В чем же состояло это неожиданное открытие. В конце XIX в. критик и историк литературы Арсений Иванович Введенский проницательно подметил: «Гоголь был слишком реалист и свободен от влияния иностранных героев, чтобы не рассмотреть той фальши, которой облекались пустые Печорины. Каким-то непонятным ореолом непонятных страданий трудно было отвести Гоголю глаза. В самом начале романа пушкинский Онегин и во все продолжение лермонтовского романа Печорин носят на себе отпечаток байронизма, “демонизма”, привлекательной загадочности; у Гоголя нет ничего подобного. В этом и лежит причина, почему Тентетников — такой смирный и незначительный малый. Гоголь взял самого простейшего из простых образованных людей современной ему России, лишил его всякого убранства человекоубийством и привлекательностью для женщин, поставив его в реальные условия, к окну деревенского помещичьего дома, и заставив смотреть, как дерутся деревенские бабы. Весь байронизм как рукой сняло с загадочного героя. Вышел просто — “коптитель неба”, как его охарактеризовал Гоголь. Неопределенность исчезла, всякому стало понятно, что в Тентетникове не привлекательное зло и не что-либо вроде Печорина, каким является этот

тип у Лермонтова, а просто ни к чему не приспособленный человек, совершенно бессильный в обществе, с нравственными задатками, но не умеющий отстаивать их...» [5, с. 2–3].

Этому в целом верному наблюдению недостает лишь одного. А именно широкого гоголевского контекста — понимания того, что разоблачением душевной пустоты «лишних людей», прикрывающих свою бесполезность мнимой невозможностью проявить себя в «удушающей» среде, Гоголь занялся отнюдь не в последние годы своей жизни. Он приступил к этому уже с самого начала своей художнической деятельности — задолго до работы над вторым томом «Мертвых душ».

Еще в 1836 г. в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» Гоголь писал: «Первые взрывы и попытки производятся обыкновенно людьми отчаянно дерзкими, какими производятся мятежи в обществах. Они видят несвойственные формы, несоответствующие нравам и обычаям правила и ломятся напролом чрез все. Они не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда, и, желая исправить несправедливость, они в обратном количестве наносят столько же зла» [16, т. 7, с. 503].

Именно это раннее суждение об «отчаянно дерзких», «опрометчивых» людях Гоголь много лет спустя повторил, почти без изменений, в первой главе второго тома «Мертвых душ», рассказывая историю вольнодумства помещика Тентетникова (в первоначальной редакции Дерпенникова).

Как замечает в заключительной главе второго тома один из героев, Дерпенников, сосланный в Сибирь, был осужден за «преступленье против коренных государственных законов, равное измене земле своей» [16, т. 5, с. 478]. Другой герой поэмы на это замечает, что юноша «по неопытности своей был обольщен и сманен другими» [16, т. 5, с. 478]. По свидетельству современников, в Сибирь Гоголь даже намеревался перенести само действие поэмы (см.: [13, т. 6, с. 337; 13, т. 7, с. 114, 176, 179]).

Повторением размышлений 1836 г. о недовольных возмутителях, желающих «исправить несправедливость», но наносящих «в обратном количестве» «столько же зла», стало упоминание во втором томе поэмы о двух «огорченных людях» в числе петербургских приятелей Тентетникова: «В числе друзей Андрея Ивановича попалось два человека, которые были то, что называется огорченные люди. Это были те беспокойно-странные характеры, которые не могут переносить равнодушно не только несправед-

ливостей, но даже и всего того, что кажется в их глазах несправедливостью. Добрые поначалу, но беспорядочные сами в своих действиях, они исполнены нетерпимости к другим» [16, т. 5, с. 379].

Эта характеристика Тентетникова еще раз обращает к ранним произведениям Гоголя. Очевидным идейным «прототипом» Тентетникова в его творчестве является герой раннего драматического «Отрывка» — извлеченного в 1842 г. из сцен незавершенной комедии «Владимир 3-ей степени» (1832–1834).

По словам рассказчика, Тентетников, вовлеченный в «неразумное дело», «скоро спохватился» и из круга «огорченных людей» выбыл [16, т. 5, с. 262]. В несохранившемся фрагменте второй главы второго тома «Мертвых душ» он «с прекрасным увлечением» говорил о самопожертвовании русских людей в войне 1812 г., о том, что «весь народ встал как один человек на защиту отечества» [13, т. 6, с. 338, 342].

Подобно Тентетникову, ранний герой Гоголя тоже произносит (в черновой редакции «Отрывка») вдохновенный монолог о способности русского человека «пожертвовать всем имуществом» и самой жизнью (лейтмотив всех размышлений Гоголя о 1812 г.) и противопоставляет этому главному свойству национального характера деятельность декабристов — «пятидесяти русских пустых голов, воспитанных на французскую ногу», увлеченных, по словам героя, «оторванной от всего мыслью, созданной наскоро в легкой голове француза» [15, т. 5, с. 424, 127].

Позднее, в 1845 г., в статье «Занимающего важное место» Гоголь, имея в виду декабристов, также замечал: «Слава Богу, уже прошли те времена, чтобы несколько сорванцов могли возмутить целое государство» [16, т. 6, с. 146]. Очевидно, что Гоголь лишь повторял здесь то, о чем, почти в тех же выражениях, рассуждал ранее герой «Отрывка».

Но объединяют героев «Отрывка» и второго тома «Мертвых душ», увы! не только их патриотические чувства, но и — одинаковое безволие. Гоголевская ирония в «Отрывке» заключается в том, что увлеченно проповедующий верность долгу и чувство «непостижимой любви к царю» герой [15, т. 5, с. 127] Михал Андреевич, или просто Миша, на деле во всем подчиняется своей «маменьке», светской даме Марье Александровне, — одной из «вредных обществу» законодательниц светского образа жизни с его этикетами, пустыми лицемерными обычаями, европейской развращающей роскошью

и пр. [16, т. 6, с. 185] — всего того, что, по убеждению Гоголя, губительно для России, и не в меньшей мере, чем декабризм. «Вы рассмотрите, когда и в чем я был не послушен вам», — неожиданно завершает Миша свой вдохновенный монолог [15, т. 5, с. 425]. «Болезнь воли», непоследовательность, подверженность дурным мнениям и соблазнам, вполне хлестаковское отсутствие «царя в голове» — отличительные черты «лишнего человека», определяющие характеры этих «разновременных» героев Гоголя. Будучи на словах верны памяти 1812 г., они так или иначе оказываются причастны мятежному либерализму.

Сходные мотивы встречаются у Гоголя — в похожем контексте — и в первом томе «Мертвых душ», во вставной «Повести о капитане Копейкине» в десятой главе. Здесь излагается история еще одного «лишнего человека» — отважного капитана Копейкина, участника Отечественной войны 1812 г., ставшего впоследствии — по невоздержности к чужеземным соблазнам и вследствие «распеканья» важного генерала — прямым врагом Отечества — опустошающим «казенный карман» разбойником. Двойственное отношение автора к герою «Повести о капитане Копейкине» — персонажу, заслуживающему не только сострадания, но и порицания, как «бунтовщика», — много лет спустя верно подметил Достоевский. По поводу разбойных нападений «атамана» Копейкина «на одно только казенное» он замечал: «Страшно развелось много капитанов Копейкиных, в бесчисленных видоизменениях... <...> И все-то на казну и на общественное достояние зубы точат» [18, т. 27, с. 12].

Несомненный «двойник» бегущего за границу, «в Соединенные Штаты» капитана Копейкина — «оппозиционер» и предатель родины Андрий в «Тарасе Бульбе», настигаемый отцовским возмездием.

«Лишним человеком», не способным достойно реализовать себя в Отечестве, является также «бунтующий» герой еще одного раннего произведения Гоголя — повести «Записки сумасшедшего» (1834). Этот вполне «огорченный человек» носит многозначительную фамилию Поприщин, однако мечтает он не о «законном поприще», на котором может «сослужить службу» «земле своей» [16, т. 6, с. 37, 224, 241], а о дочери начальника (подобно грезящему о панночке Андрию), заполняет свой досуг посещением театров, гуляний, любовными стишками, а еще более — лежанием на кровати. По замыслу автора, он являет собой результат *собственного* нежела-

ния возрастать в назначенном служении. В статье «Страхи и ужасы России» (1846) Гоголь писал: «Служить <...> теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом Небесном государстве, главой которого уже Сам Христос...» [16, т. 6, с. 131]. Вопреки этому убеждению, Поприщин предпочитает оставаться «вечным титулярным советником» [16, т. 3–4, с. 117] — чиновником, «очинивающим перья для его превосходительства» [16, т. 3–4, с. 158]. Несмотря на все свое тщеславие, доводящее его до «вольнодумных» мыслей о собственном «королевском» величии, герой не предпринимает ровно ничего для того, чтобы перейти хотя бы на следующую ступень служебной лестницы. Избегает он этого потому, что по существовавшим с 1809 г. правилам для получения следующего чина, коллежского асессора, требовалось посещение лекций и сдача университетского экзамена[1]. (Предшествующие званию титулярного советника чины шли «сами по себе», давались за выслугу лет.) Эту тему Гоголь не раз поднимал в своих повестях. Например, тщеславный «майор» Ковалев в повести «Нос», стремясь из титулярных советников, отправляется даже на Кавказ, где чин коллежского асессора (или, согласно военной табели о рангах, «майора») присваивался без аттестата и экзаменов.

В 1844 г. Гоголь обращался к поэту Языкову: «На колени перед Богом, и проси у Него Гнева и Любви! Гнева — противу того, что губит человека, любви — к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам» [16, т. 6, с. 70]. Кроме сумасшедшего «бунтаря» Поприщина, Гоголь изобразил в своих произведениях еще несколько «бедных», «вечных титулярных советников», заслуживающих одновременно и сострадания, и обличения. Это и демонический мститель Башмачкин в «Шинели», и равный ему по чину мститель-«атаман» капитан Копейкин (армейский чин ка-

1 1809. Августа 6. Именный, данный Сенату. О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытаниях в науках, для производства в Коллежские Ассесоры и Статские Советники // Полн. собр. законов Российской Империи, с 1649 года. <1 собр.>. СПб., 1830. Т. 30. С. 1054–1057. Главной причиной издания указа 1809 г. явилось «малое число учащихся» в университетах и то, что дворянство «в сем полезном учреждении менее других» принимало участия (Полн. собр. законов Российской Империи, с 1649 года. Т. 30. С. 1054). «Пассивная забастовка» дворянства объяснялась реакцией на общесословный принцип образования, введенный уставом 1804 г. [1, с. 729]. Для обучения чиновников указом 1809 г. было определено «в тех городах, где находятся университеты», открыть ежегодные курсы, продолжавшиеся с мая по октябрь, на которых занятия полагалось начинать «не ранее 2 часов пополудни, дабы утро могло быть употребляемо на исправление дел службы» (Полн. собр. законов Российской Империи, с 1649 года. Т. 30. С. 1054, 1056–1057).

питана точно соответствовал гражданскому чину титулярного советника — «титулярный тот же капитан» [15, т. 5, с. 366]). Прямая «копия» «крадущего шинели» «переписчика» Башмачкина — замешанный в «неразумном деле» столь же незначительный «переписчик» Тентетников (о котором местный капитан-исправник замечает: «Да ведь чинишка на нем — дрянь...» [16, т. 5, с. 244]).

В 1834 г. с целью привлечь многочисленных титулярных советников — «поприщиных» и «башмачкиных» — к повышению образовательного уровня (и социального статуса) новый министр народного просвещения С.С. Уваров издал специальный указ «О допущении к слушанию университетских лекций служащих и не служащих чиновников»[2]. «Беспристрастное испытание <...> чиновников, требующих назначенным Указом 6 августа 1809 года аттестатов, — писал Уваров, — есть один из важнейших способов к поощрению учения и к отвращению многих неудобств»[3]. Незадолго до этого, в 1832/33 учебном году, из подвергавшихся испытанию чиновников в Петербургском университете были удостоены получения аттестатов лишь три человека[4]. Обо всем этом Гоголь узнавал из первых номеров «Журнала Министерства Народного Просвещения» 1834 г. Получив первый номер журнала, он писал его редактору К.С. Сербиновичу: «Я читаю теперь журнал ваш. В нем очень много интересного, даже в самых официальных статьях, которые изложены так занимательно, как я не мог предполагать!» [16, т. 10, с. 238–239].

Судьба «огорченных людей» и сама проблема «оппозиционности» «лишнего человека» занимала Гоголя еще со школьной скамьи. Слабовольного «маленького человека», ропщущего на свой незавидный удел — и на обманувший его надежды «ненавистный, слабоумный» свет [16, т. 7, с. 44],

2 1834. Генваря 23. О допущении к слушанию Университетских лекций служащих и не служащих Чиновников // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1834. № 4. С. XVII.

3 1833. Маия 27. Статьи, на которые, по циркулярному предложению Г. Управляющего Министерством, Гг. Попечители и Помощники Попечителей должны обращать особенное внимание при обозрении Учебных Округов // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1834. № 1. С. LXV.

4 [*Бутырский Н.И.*] Краткое обозрение действий и состояния Императорского С. Петербургского Университета с его округом, по учебной части, за прошедший 1832–1833 академический год, читанное 31 августа 1833 года в торжественном собрании Университета Ординарным Профессором оного Бутырским // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1834. № 1. С. 48.

он вывел еще в 1827 г. в юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен». В этой поэме он противопоставил исполненного «могучих сил» идеального, «Небом избранного» деятеля — отважно преодолевающего все препятствия и не внемлющего «мишурному» блеску славы, — рядовому обывателю, не имеющему «железной воли», однако предающемуся, несмотря на недостаток сил и талантов, «коварным мечтам». Таким представителем «слабых» мечтателей является главный герой поэмы Ганц Кюхельгартен, который тщеславно, «не по праву» соблазняется лучшей участью. Во избежание огорчений и ропота, Гоголь назначает герою более доступное поприще: «Семьей довольствоваться скромной / И шуму света не внимать» [16, т. 7, с. 45–46, 49].

Несомненен автобиографический характер этих литературных образов юного Гоголя. В год создания «Ганца Кюхельгартена» он писал своему двоюродному дяде Петру П. Косяровскому: «Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимою ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу. Тревожные мысли, что я не буду мочь, что мне преградят дорогу, что не дадут возможности принесть ему малейшую пользу бросали меня в глубокое уныние» [16, т. 10, с. 74].

Как известно, в Петербург Гоголь приехал с чрезвычайно широкими (и смутными) планами о благородном труде на благо Отечества. Однако ему предстояло начать свою деятельность с низших ступеней чиновничьей лестницы. Это очень болезненно отразилось на его юношеском честолюбии. Еще более страх «не означить своего существования» в мире [16, т. 10, с. 74] — «Себя обречь бесславью в жертву, / При жизни быть для мира мертву» [16, т. 7, с. 28] — был подхлестнут в Петербурге неудачей с его первым литературным произведением — тем самым «Ганцом Кюхельгартеном». Опубликованная летом 1829 г. под псевдонимом «В. Алов» поэма получила в журналах уничижительные рецензии, и Гоголь, скупив имевшиеся у книгопродавцев экземпляры, сжег их. Можно представить, как к честолюбивым желаниям юноши после случившейся с ним литературной неудачи с необходимостью присоединяется ужас от возможного превращения в обыкновенного и даже ничтожного чиновника — в Акакия Акакиевича Башмачкина из будущей «Шинели» (ранние письма Гоголя из Петербурга полны перекличек с этой повестью; см.: [7]). Отсюда в полную силу вступает начатое Гоголем еще в школьные годы преодоление себя, восхождение по духовной «лествице».

Когда нахлынувшие страхи немного улеглись, Гоголь 24 июля 1829 г. пишет матери, что Бог указал ему особый путь, чтобы он мог «воспитать свои страсти в тишине, в уединении, в шуме вечного труда и деятельности»: «Чтобы я сам по скользким ступеням поднялся на высшую, откуда бы был в состоянии рассеевать благо и работать на пользу мира» [16, т. 10, с. 110].

Противопоставление исполненного «могучих сил» деятеля и слабого, ропщущего обывателя Гоголь повторяет и в 1836 г. в статье «Петербургская сцена…», в упомянутой многозначительной характеристике «отчаянно дерзких» людей, которыми «производятся мятежи в обществах». Устроителям «мятежей» он, как и в «Ганце Кюхельгартене», противопоставляет в статье «великого творца», который из доставшегося ему «хаоса» «спокойно и обдуманно творит новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое» [16, т. 7, с. 503]. Применительно к литературе Гоголь представляет эту коллизию как неоспоримое превосходство великого, гениального «классика» над посредственными «романтическими» талантами: «Много писателей <…> романтической смелостью даже изумляли <…> не имевшее время одуматься общество. Но как только из среды их выказывался талант великий, он уже обращал это романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое, или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание» [16, т. 7, с. 503].

В полном соответствии с этим противопоставлением творца-«классика» посредственным «романтическим» мечтателям Гоголь еще со школьных лет критически относился и к прельщавшим современников «байроническим» чертам одного из первых «лишних людей» в русской литературе, Евгения Онегина — героя, сочетающего в себе, подобно английскому прототипу, «гениальную» избранность и разочарованную оппозиционность. Как уже упоминалось, Белинский истолковывал «эгоистический» характер пушкинского героя исключительно апологетически. Но Гоголь еще в 1828 г., будучи в школе, с одобрением прочел в «Московском Вестнике» первую печатную работу славянофила И.В. Киреевского, статью «Нечто о характере поэзии Пушкина», где Онегину был вынесен приговор как «существу совершенно обыкновенному и ничтожному»: «Эта пустота главного героя была, может быть, одною из причин пустоты содержания первых пяти глав романа…»[5]

5 [*Киреевский И.В.*] 9.11. Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский Вестник. 1828. Ч. 8. № 6. С. 191–192.

Возможно, именно отзыв Киреевского о «пустоте содержания первых пяти глав» «Евгения Онегина» имел в виду позднее, в статье «Несколько слов о Пушкине», Гоголь, когда замечал, что «последние» пушкинские поэмы, где поэт «погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников», — эти поэмы «уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью, какими дышит у него все, где ни являются Эльбрус, горцы, Крым и Грузия» [16, т. 7, с. 275–276]. С приговором Ивана Киреевского, вынесенным пушкинскому произведению, Гоголь, очевидно, был не согласен. Напротив, он подчеркивал еще большее, сравнительно с прежним, искусство Пушкина, сумевшего в новых поэмах из «обыкновенного» извлечь «необыкновенное»: «Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное...» [16, т. 7, с. 277]. Однако в оценке самого выведенного Пушкиным типа — Евгения Онегина — Гоголь с Киреевским был единодушен. Служившие предметом подражания «увлекательные» черты Онегина (искусно изображенные Пушкиным, но не достойные одобрения) Гоголь впоследствии кардинально переосмыслил и переиначил в образе «пустейшего, ничтожнейшего мальчишки» Хлестакова в «Ревизоре» (см.: [6, с. 300–312]).

Словом, проблема «лишних», «огорченных людей» предстает в творчестве Гоголя как одно из многочисленных преломлений темы «мертвых душ» — «мертвых обитателей, страшных недвижным холодом души своей» [16, т. 3–4, с. 469]. С самых первых своих произведений Гоголь, поднимая тему «маленького человека», выступает с обличением «пошлых», мелких «бунтарей», находящихся в непрекращающейся «ссоре» между собой и с миром, — «духовных недорослей», небрегущих об умножении своих талантов и не помышляющих — как следовало бы, согласно чтимому Гоголем Иоанну Лествичнику[6], — о восхождении по «лествице» добродетелей, до Господня «возраста».

Гоголевское критическое отношение к «лишним людям» определяется размышлениями о самом призвании человека, о смысле его жизни. Еще более это отношение уясняется из той задачи, которая была поставлена в 1832–1834 гг. перед русским обществом министром Уваровым. Хорошо из-

6 См.: [13, т. 1, с. 223–224, 693–694; 13, т. 2, с. 32–33, 248].

вестно, что в те годы в качестве основ народного образования были провозглашены начала Православия, Самодержавия, Народности. Проводимый министром по инициативе Императора правительственный курс оказался глубоко созвучен современникам, в том числе Пушкину и Гоголю [8]. Возобладал начатый еще А.С. Шишковым, курс национально ориентированной политики в области образования — в отличие от противоположной «космополитической» деятельности на ниве просвещения министров А.Н. Голицына и К.А. Ливена. Для Гоголя этот поворот государственной политики органично «совпал» с его собственными, внутренними устремлениями как художника, придав им новую силу — «официальное» одобрение и поддержку. Поставленная Уваровым задача духовного единения и развития страны сразу напомнила Гоголю главные «болевые точки» отечественного прошлого и настоящего, обнажила те проблемы, которые следовало решать, осуществляя эту общенациональную программу. Самыми важными задачами монарха Гоголь считал преодоление бесконечных ссор и нестроений — а также всемерную поддержку духовного и профессионального возрастания его подопечных — и даже воспитание их святости. В позднейшей статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь писал: «Все события в нашем отечестве <...> видимо клонятся к тому, чтобы собрать могущество в руки одного, дабы один был в силах <...> вооружить каждого <...> высшим взглядом на самого себя, без которого невозможно человеку <...> воздвигнуть в себе <...> брань всему невежественному и темному, <...> чтобы <...> мог <...> один <...> устремить, как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету, к которому просится Россия» [16, т. 6, с. 46–47]. Именно в инициативах Уварова, в утверждении им основ Православия, Самодержавия, в провозглашении Народности русской литературы [13, т. 2, с. 284–285], берет свое начало замысел задуманных в 1835 г. «Мертвых душ» [11; 12]. Вскоре по создании «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголь писал матери: «У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о Боге, и между тем не делают ничего» [16, т. 10, с. 227] (письмо от 2 октября 1833 г.). О подобных христианах лишь по имени — «Вем твоя дела, яко имя имаши яко жив, а мертв еси» (Откр. 3: 1) — Гоголь непосредственно размышлял при создании своей поэмы, желая, по его собственным словам, получить за это «ободрение и помощь от правительства» [16, т. 12, с. 21] (письмо Гоголя к С.С. Уварову 1842 г.).

Широко известны слова Пушкина о герое «Кавказского пленника»: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» [19, с. 52] (письмо к В.П. Горчакову 1822 г.). Сходное выражение употребил позднее в одной из своих статей известный поэт и критик, друг Пушкина и Гоголя, славянофил С.П. Шевырев. Статья, написанная им в 1841 г., была посвящена только что появившемуся тогда роману Лермонтова «Герой нашего времени». «Преждевременная старость души», изображенная впервые Пушкиным в «Кавказском пленнике», получила в интерпретации Шевырева 1841 г. определение «собачьей старости» — по народному названию детского заболевания, при котором больной становится похож на старую собаку (медицинское название болезни — прогерия). Имея в виду Печорина, Шевырев писал: «Что ж это за мертвец 25-летний, увядший прежде срока? Что за мальчик, покрытый морщинами старости? <...> Есть болезнь физическая, которая носит в простонародии неопрятное название собачьей старости... <...> Этой болезни физической соответствует болезнь душевная — *скука* — вечный голод развратной души, которая ищет сильных ощущений и ими насытиться не может. <...> Главный <...> корень всему злу — западное воспитание, чуждое всякого чувства веры»[7].

Парадоксально, но именно негативные черты созданных Пушкиным и Лермонтовым «байронических» типов стали в светском обществе предметом «культового» подражания. В 1880 г. Достоевский писал: «Пушкин первый <...> отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества... <...> Алеко и Онегин породили потом множество подобных себе в нашей художественной литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецкие... <...> Его искусному диагнозу мы обязаны обозначением и распознанием болезни нашей...» [18, т. 26, с. 129–130].

Вслед за Пушкиным свой диагноз болезни «лишних людей» составил и Гоголь. Причем эту болезнь писатель наблюдал не только в убежденных западниках, но порой и в своих близких друзьях-славянофилах. Так, по поводу увлечения Константина Аксакова немецкой схоластикой он, в частности, замечал: «Черты ребячества и черты собачьей старости будут в

7 *Шевырев С.* Герой нашего времени // Москвитянин. 1841. Ч. I. № 2. С. 527–529, 532.

нем попадаться беспрестанно одни подле других и будут служить вечным предметом насмешек журналистов, насмешек глупых, но в основании справедливых» [16, т. 12, с. 545].

Возможно, Гоголю было известно приведенное выше определение Шевыревым лермонтовского Печорина как больного, страдающего «собачьей старостью». Однако Гоголь, вынося сходный приговор «немецкому» схолацизму Аксакова, обнаружил прямую связь этого народного выражения с образом одного из собственных произведений — «Мертвых душ».

О диссертации Аксакова Гоголь писал: «Тут иногда мысли то же, что короткие ноги в больших сапогах, так что формы самой ноги-то не видишь, а становится только смешно, что на ней большой сапог. <…> Там есть очень много того, что похоже на короткую ногу в большом сапоге…» [16, т. 12, с. 544–545].

Сходный образ встречается в описании имения Плюшкина в первом томе поэмы: «Наконец дверь отворилась, и вошел Прошка <…> в таких больших сапогах, что, ступая, едва не вынул из них ноги. <…> Всякий призываемый в барские покои обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги… <…> Выходя из комнаты, он оставлял сапоги опять в сенях и отправлялся вновь на собственной подошве. Если бы кто взглянул из окошка в осеннее время <…>, то бы увидел, что вся дворня делала такие скачки, какие вряд ли удастся выделать на театрах самому бойкому танцовщику» [16, т. 5, с. 120].

Сапоги не ради сбережения «собственной подошвы», а лишь напоказ — эту примету «просвещенности» Гоголь изобразил еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в повести «Заколдованное место», герой которой тоже пользуется сапогами не по прямому их назначению, но исключительно для соответствия приличиям «порядочного общества» (см. подробнее: [6, с. 87–88]): «А дождь пустился, как будто из ведра. Вот, скинувши новые сапоги и обернувши в хустку, чтобы не покоробились от дождя, задал он такого бегуна, как будто панский иноходец» [16, т. 1–2, с. 274–275].

Понятие «собачьей старости» применимо и к самому Плюшкину — и именно как характерная черта западного влияния (см. подробнее: [9, с. 543–544; 10]). В черновой редакции «Мертвых душ» в описании плюшкинского дома встречается следующее упоминание о Европе: «Дождь и время отвалили во многих местах со стен щекатурку и произвели на них

множество больших пятен, из которых одно было несколько похоже на Европу...» [15, т. 6, с. 305]. «Ключевым» в образе Плюшкина является его комната, заваленная хламом. Позднее по поводу разносчика, «забросавшего комнату товарами», Гоголь сказал: «Так и мы накупили всякой всячины у Европы, а теперь не знаем, куда девать» [13, т. 6, с. 556]. Сходным образом в «Выбранных местах из переписки с друзьями» он писал, что в «нынешнее» время в Россию «нанесены итоги всех веков и, как неразобранный товар, сброшены в одну беспорядочную кучу» [16, т. 6, с. 195].

Известно, что изображение плюшкинской «собачьей старости» прямо обращено — как предупреждение — к вступающему в свет юноше: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» [16, т. 5, с. 124]. Как бы подытоживая эти размышления, Гоголь писал позднее в статье «Христианин идет вперед» (1846): «Пересмотри жизнь всех святых: ты увидишь, что они крепли в разуме и силах духовных по мере того, как приближались к дряхлости и смерти. <...> У них пребывала всегда та стремящая сила, которая обыкновенно бывает у всякого человека только в лета его юности...» [16, т. 6, с. 54].

Позднейшее суждение Гоголя о подверженности западному развращающему влиянию как «собачьей старости» дошло до нас в дневниковой записи Е.А. Хитрово от 30 ноября 1850 г.: «Француз играет, немец читает, англичанин живет, а русский обезьянствует. Много собачьей старости» [13, т. 6, с. 580]. По-видимому, это окончательный приговор Гоголя тому слепому подражанию западному, «старящему» образу жизни, которым было заражено юное «онегинское» общество в XIX в.

Отсюда следует вывод, применимый ко всему гоголевскому творчеству. Все стремления Гоголя как писателя, пафос всех его произведений направлены не к изменению политической системы общества — в угоду требованиям «лишнего», «огорченного» человека, духовного «недоросля», но обращены к жизни каждого христианина по христианским заповедям.

Список литературы

1 *Алешинцев И.А.* Записка графа Сперанского «Об усовершении общего народного воспитания» // Русская Старина. 1907. № 12. С. 729–735.

2 *Б*[*асисто*]*в П.Е.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В двух томах. С портретом Н.В. Гоголя. Санкт-Петербург. 1856. Статья вторая // Отечественные Записки. 1856. № 11. Отд. 2. С. 15–52.

3 *Белинский В.Г.* Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 6: Статьи и рецензии 1842–1843. С. 351–365.

4 *Белинский В.Г.* Статья восьмая. «Евгений Онегин» // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 7: Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843–1846. С. 431–472.

5 [*Введенский А.И.*] *W*. Литературные типы русской интеллигенции. IV. Гоголевские типы // Новое Время. 1889. 23 авг. № 4843. С. 2–3.

6 *Виноградов И.А.* Гоголь — художник и мыслитель: Христианские основы миросозерцания. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. 448 с.

7 *Виноградов И.А.* «Я брат твой». О повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Проблемы исторической поэтики (Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр). Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 2001. Вып. 3. С. 214–239.

8 *Виноградов И.А.* Н.В. Гоголь и С.С. Уваров: Православие, Самодержавие, Народность // Духовный путь Н.В. Гоголя: в 2 ч. М.: Русское слово, 2009. Ч. 2. С. 184–227.

9 *Виноградов И.А.* «Дело, взятое из души...» // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 5. С. 543–544.

10 *Виноградов И.А.* Гоголь о поэзии и схоластике. (К авторскому определению жанра «Мертвых душ») // Творчество Н.В. Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения. Сб. научных статей по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 23–24 марта; Вена, 26–27 марта 2015 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Новосиб. изд. дом, 2016. С. 226–233.

11 *Виноградов И.А.* Блаженны миротворцы. От повести о двух Иванах к замыслу «Мертвых душ» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 3. С. 7–18.

12 *Виноградов И.А.* Блаженны миротворцы. От повести о двух Иванах к замыслу «Мертвых душ» (продолжение) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 4. С. 51–67.

13 *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018. Т. 1–7. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 с.

14 [*Говоруха-Отрок Ю.Н.*] *Николаев Ю.* Еще о Гоголе. По поводу статьи г. Розанова «Несколько слов о Гоголе», *Московские Ведомости,* № 46 // Московские Ведомости. 1891. 16 февр. № 74. С. 5.

15 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. <В 14 т.> <Л.>: АН СССР, 1937–1952. 1949. Т. 5. 512 с.; 1951. Т. 6. 924 с.

16 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 1–17. 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 с.

17 *Градовский А.* Мечты и действительность. (По поводу речи Ф.М. Достоевского) // Голос. 1880. 25 июня. № 174. С. 1–2.

18 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. 1984. Т. 26. 520 с.; 1984. Т. 27. 464 с.

19 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. <Без м. изд.> Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. 651 с.

20 *Розанов В.* Несколько слов о Гоголе. (По поводу статьи г. Ю. Николаева: «Нечто о Гоголе и Достоевском», *Московские Ведомости,* № 26, «Литературные заметки») // Московские Ведомости. 1891. 15 февр. № 46. С. 4.

References

1 Aleshintsev I.A. Zapiska grafa Speranskogo “Ob usovershenii obshchego narodnogo vospitaniia” [A note by Count Speransky “On the improvement of general public education”]. *Russkaia Starina*, 1907, no 12, pp. 729–735. (In Russ.).

2 B[asisto]v P.E. Zapiski o zhizni Nikolaia Vasil’evicha Gogolia, sostavlennye iz vospominanii ego druzei i znakomykh i iz ego sobstvennykh pisem. V dvukh tomakh. S portretom N.V. Gogolia. Sankt-Peterburg. 1856. Stat’ia vtoraia [Notes on the life of Nikolai Vasilyevich Gogol, composed of memoirs of his friends and acquaintances and from his own letters. In 2 vols. With a portrait of N.V. Gogol. St. Petersburg. 1856. Article two]. *Otechestvennye Zapiski*, 1856, no 11, section 2, pp. 15–52. (In Russ.)

3 Belinskii V.G. Literaturnyi razgovor, podslushannyi v knizhnoi lavke [Literary Conversation, Overheard in the Bookshop]. In: Belinskii V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols.]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 6: Articles and Reviews 1842–1843, pp. 351–364. (In Russ.)

4 Belinskii V.G. Stat’ia vos’maia. “Evgenii Onegin” [Article eighth. *Eugene Onegin*]. In: Belinskii V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols.]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 6: Articles and Reviews 1843. Articles about Pushkin 1843–1846, pp. 431–472. (In Russ.)

5 [Vvedenskii A.I.] W. Literaturnye tipy russkoi intelligentsii. IV. Gogolevskie tipy [Literary types of the Russian intelligentsia. IV. Gogol types]. *Novoe Vremia*, 1889, 23 August, no 4843, pp. 2–3. (In Russ.)

6 Vinogradov I.A. *Gogol' — khudozhnik i myslitel': Khristianskie osnovy mirosozertsaniia* [Gogol as an artist and a thinker: Christian foundations of the worldview]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Nasledie Publ., 2000. 448 p. (In Russ.)

7 Vinogradov I.A. "Ia brat tvoi". O povesti N. V. Gogolia "Shinel'" ["I am your brother." On Gogol's novella *Overcoat*]. *Problemy istoricheskoi poetiki (Vyp. 6: Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov. Tsitata, reministsentsiia, motiv, siuzhet, zhanr). Sbornik nauchnykh trudov* [The problems of historical poetics. Issue 6: The Gospel text in the Russian literature of the 18–20th centuries. Quotation, reminiscence, motive, plot, and genre. Collection of essays]. Petrozavodsk: Publishing House of Petrozavodsk University Publ., 2001, issue 3, pp. 214–239. (In Russ.)

8 Vinogradov I.A. N.V. Gogol' i S.S. Uvarov: Pravoslavie, Samoderzhavie, Narodnost' [N.V. Gogol and S.S. Uvarov: Orthodoxy, Autocracy, and Nationality]. *Dukhovnyi put' N.V. Gogolia: v 2 ch.* [Spiritual path of N.V. Gogol: in 2 parts]. Moscow, Russkoe slovo Publ., 2009, part 2, pp. 184–227.

9 Vinogradov I.A. "Delo, vziatoe iz dushi..." ["A thing taken from the soul..."]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 17 t. (15 kn.)* [Complete Works and Letters:
in 17 vols. (15 books)]. Moscow, Kiev, Moskovskaya Patriarkhiya Publ., 2009, vol. 5, pp. 543–544. (In Russ.)

10 Vinogradov I.A. Gogol' o poezii i skholastike (K avtorskomu opredeleniiu zhanra "Mertvykh dush") [Gogol on poetry and scholasticism. (On the author's definition of the genre of *Dead Souls*)]. *Tvorchestvo N.V. Gogolia i evropeiskaia kul'tura. Piatnadtsatye Gogolevskie chteniia. Sb. nauchnykh statei po materialam Mezhdunar. nauch. konf. Moskva, 23–24 marta; Vena, 26–27 marta 2015 g. / Departament kul'tury g. Moskvy; "Dom Gogolia — memorial'nyi muzei i nauchnaia biblioteka";* ed. V.P. Vikulova [Creativity N. Gogol and European culture. Fifteenth Gogol readings. Collection of conference proceedings. Moscow, March 23–24, Vienna, March 26–27, 2015. Department of Culture of Moscow; "Gogol's house, a memorial museum and a library," ed. V.P. Vikulova]. Moscow, Novosibirsk Publishing House Publ., 2016, pp. 226–233. (In Russ.)

11 Vinogradov I.A. Blazhenny mirotvortsy. Ot povesti o dvukh Ivanakh k zamyslu "Mertvykh dush" [Blessed are the Peacemakers. From the Story of Two Ivans to the Idea of the *Dead Souls*]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, 2017, no 3, pp. 7–18. (In Russ.)

12 Vinogradov I.A. Blazhenny mirotvortsy. Ot povesti o dvukh Ivanakh k zamyslu "Mertvykh dush" (prodolzhenie) [Blessed are the Peacemakers. From the Story

of Two Ivans to the Idea of the *Dead Souls* (Continuation)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, 2017, no 4, pp. 51–67. (In Russ.)

13 Vinogradov I.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N.V. Gogolia (1809–1852). S rodoslovnoi letopis'iu (1405–1808). Nauchnoe izdanie: v 7 t.* [Chronicle of Gogol's life and work (1809–1852). Including a family tree chronicle (1405–1808): in 7 vols.]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017–2018, vol. 1–7. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 p. (In Russ.)

14 [Govorukha-Otrok Iu.N.] Nikolaev Iu. Eshche o Gogole. Po povodu stat'i g. Rozanova "Neskol'ko slov o Gogole", Moskovskie Vedomosti, № 46 [More about Gogol. Concerning the essay by Mr. Rozanov "A few words about Gogol," Moscow Gazette, no 46]. *Moskovskie Vedomosti*, 1891, February 16, no 74, p. 5. (In Russ.)

15 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete Works: in 14 vols.]. Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937–1952. 1949. Vol. 5, 512 p. 1951. Vol. 6. 924 p. (In Russ.)

16 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 17 t. (15 kn.)* [Complete works and letters: in 17 vols. (15 books)]. Moscow, Kiev, Moskovskaya Patriarkhiya Publ., 2009–2010, vol. 1–17. 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 p. (In Russ.)

17 Gradovskii A. Mechty i deistvitel'nost'. (Po povodu rechi F.M. Dostoevskogo) [Dreams and reality. (About Dostoevsky's speech)]. *Golos*, 1880, June 25, no 174, pp. 1–2. (In Russ.)

18 Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. 1984. Vol. 26. 520 p. 1984. Vol. 27. 464 p. (In Russ.)

19 Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenii: v 16 t.* [Complete Works: in 16 vols.]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937. Vol. 13. 651 p. (In Russ.)

20 Rozanov V. Neskol'ko slov o Gogole. (Po povodu stat'i g. Iu. Nikolaeva: "Nechto o Gogole i Dostoevskom", Moskovskie Vedomosti, № 26, "Literaturnye zametki") [A few words about Gogol. (On the essay by Mr. Yu. Nikolaev: "Some thoughts about Gogol and Dostoevsky," Moscow Gazette, no 26, "Literary Notes")]. *Moskovskie Vedomosti*, 1891, February 15, no 46, p. 4. (In Russ.)

УДК 821.161.1+821.111
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Вел)52

Л.Н. ТОЛСТОЙ И АНГЛИЙСКИЕ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

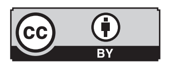
© 2019 г. Е.Н. Строганова
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-210-225

Аннотация: Английские писательницы викторианской эпохи пользовались немалой известностью в России второй половины XIX в. Особенно широко в русской критике обсуждалось творчество Шарлотты Бронте и Джордж Элиот (Мэри Энн Эванс), их переводы оперативно печатались в журналах и выходили отдельными изданиями. Упоминания об этих писательницах нередко встречаются в переписке, дневниках и мемуарах русских литераторов XIX в. и фигурируют в литературных текстах. Однако вне поля зрения исследователей до сих пор остаются имена некоторых других писательниц, чьи произведения также были популярны в России. Л.Н. Толстой, как и его современники, высоко ценил произведения Дж. Элиот, но отзывы его о Ш. Бронте неизвестны, что объясняется в статье причинами гендерного порядка. Вместе с тем, как явствует из дневников и писем Л.Н. Толстого, писатель был активным читателем и почитателем Мэри Элизабет Брэддон (1835–1915), одной из создательниц жанра сенсационного романа. В период работы над «Войной и миром» он читал роман Брэддон «Аврора Флойд» (1863). Сопоставление двух произведений позволяет говорить о том, что герои Брэддон оказали влияние на образы персонажей и их расстановку в романе «Война и мир».

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, М.Э. Брэддон, «Аврора Флойд», «Война и мир», система персонажей, гендерные стереотипы.

Информация об авторе: Евгения Нахимовна Строганова — доктор филологических наук, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Хибинский проезд, д. 6, 129337 г. Москва, Россия.
ORCID ID: 0000-0003-0288-4287
E-mail: enstroganova@yandex.ru

Для цитирования: *Строганова Е.Н.* Л.Н. Толстой и английские писательницы // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 210–225. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-210-225



LEO TOLSTOY AND ENGLISH FEMALE WRITERS

© 2019. E.N. Stroganova
A.N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia
Received: February 21, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Victorian female authors were well known in the nineteenth century Russia. The works of Charlotte Bronte and George Eliot (Mary Anne Evans) especially were the objects of discussion in Russian literary criticism; their translated texts were published in magazines or as separate editions. Russian writers often mentioned the names of the British female authors and referred to them in letters, diaries, and memoirs as well as in literary works. Still, there are plenty of lesser known and hitherto overlooked female authors whose fiction was highly popular in Russia of those days. For example, Leo Tosltoy had high estimation of George Eliot and did not reference Charlotte Bronte; the latter omission is explained from the gendered point of view in the paper. Nevertheless, according to Tolstoy's diaries, he was an avid reader and a fan of Mary Elizabeth Braddon (1835–1915) who was the one of the creators "sensation novel" genre. While working on *War and Peace*, Tolstoy read her novel *Aurora Floyd* (1863). The comparison of these two novels lets us speak about the impact of Braddon's characters on the characters and their function in *War and Peace*.

Keywords: Leo Tosltoy, Mary Elizabeth Braddon, *Aurora Floyd*, *War and Peace*, the system of characters in the novel, gender stereotypes.

Information about the author: Evgeniya N. Stroganova, DSc in Philology, Professor of the Department of General and Slavic Art History, A.N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky dr. 6, 129337 Moscow, Russia.
ORCID ID: 0000-0003-0288-4287

E-mail: enstroganova@yandex.ru

For citation: Stroganova E.N. Leo Tolstoy and English Female Writers. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 210–225. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-210-225

В эссе «Своя комната» (1929), посвященном теме «женщины и литература», Вирджиния Вулф показала, что в Англии предубеждения, запреты и препятствия неизбежно сопутствовали женщинам, взявшим в руки перо [6]. Но такова была общая ситуация с женским авторством, обусловленная патриархатным каноном с его жестким распределением гендерных ролей. Тем не менее надо признать, что женское писательство в Англии развивалось гораздо успешнее, чем в других странах. По данным исследователя викторианской литературы Джона Сазерленда, из восьмисот восьмидесяти писателей того времени триста десять были женщины [2].

В середине XIX в. критик-англоман А.В. Дружинин писал, что английских писательниц «любила и уважала» вся образованная Европа. Главное достоинство пишущих англичанок, в отличие от писательниц немецких и французских, он видел в их феминности, отсутствии «притязаний на мужской талант и мужские страсти»: они были лишены маскулинных амбиций и не нарушали установленного порядка вещей, не искали «своему таланту опоры вне общества и семейства своего времени» [10, с. 34].

В России английские писательницы викторианской эпохи пользовались немалой известностью. Особенно популярны были Шарлотта Бронте (псевдоним Коррер Белл, Currer Bell) и Джордж Элиот (настоящее имя писательницы — Мэри Энн Эванс). Их творчество широко обсуждалось в русской критике, переводы печатались в журналах и выходили отдельными изданиями. Упоминания об этих писательницах нередко встречаются в переписке, дневниках и мемуарах русских литераторов XIX в. и их современников, фигурируют они и в литературных текстах.

Первый роман Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (1847) был встречен в России с восторгом. Дружинин увидел в нем «историю девушки, которой вся жизнь прошла *в борьбе*, за себя, за свое счастие и за счастье дорогих ей людей, *в борьбе* неутомимой и неотступной, *борьбе* без отдыха и примирения» [10, с. 36] — курсивом выделяю трижды прозвучавшее слово «борьба». Текст статьи позволяет говорить о противоречивости суждений критика. Главную героиню Дружинин называет «женщиною из женщин» [10, с. 37], но пользуется маскулинным понятием «борьба», которое явно не согласуется ни с этой характеристикой, ни с тезисом о феминности английских писательниц. Вместе с тем нельзя не признать, что применительно к героине Бронте понятие *борьба* вполне уместно. Это самостоятельная и сильная женщина, не только глубоко чувствующая, но и мыслящая (что считалось исключительно мужским свойством). Она не прибегает к мужскому совету и мужской помощи в решении своих проблем, однако, несмотря на это, совершает правильные поступки[1]. Эти гендерные акценты присутствуют в тексте романа, но русской критикой и литературоведением они не были актуализированы. Лишь М.К. Цебрикова увидела в образах героинь Бронте черты «самостоятельной свободной женщины будущего», но заметила при этом, что писательница «не объясняет, в чем именно должна заключаться эта “настоящая жизнь женщины” будущего поколения» [25, с. 129, 137].

Произведения другой популярной писательницы — Дж. Элиот — также переводились на русский язык буквально по горячим следам. Дж. Элиот была особенно признана демократической критикой, выделявшей в ее произведениях обращение к жизни трудового народа и образы персонажей из народной среды. Но, как справедливо пишет О.Р. Демидова, критика не заметила в творчестве писательницы женского «стремления к духовной и нравственной эмансипации» [9, с. 128]. Правда, в произведениях Элиот, это стремление выражалось в приемлемых для патриархатного сознания формах, как-то: помощница мужа в его интеллектуальных занятиях (о чем

1 При этом обращает на себя внимание еще одна особенность: в романных коллизиях главный герой Рочестер оказывается зависим от женщин. При первой встрече с Джейн он связан женитьбой на сумасшедшей Берте, и эта юридическая зависимость лишает его возможности строить жизнь по своему выбору. Но и став вдовцом, он не обретает полной свободы, так как лишается зрения и попадает в зависимость от Джейн, хотя это зависимость уже другого рода.

мечтает, например, Доротея, героиня романа «Миддлмарч»). Можно сказать, что изображение героинь, стремящихся к более широкой, чем только исполнение природного предназначения, сфере деятельности, сочеталось в произведениях Элиот с утверждением традиционных ценностей. Не случайно последовательная феминистка Цебрикова писала, что Элиот, как и ее современницы Бронте и Э. Гаскелл, только показала «переход от слабого создания к мыслящему существу», но не сказала «ни слова против тех условий, которые не дают женщине сделаться этим существом» [26, с. 201]. Таковы были особенности рецепции двух известнейших английских романисток в современной Толстому России.

Толстой был активным читателем английской литературы — Л. Стерна, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Э. Троллопа, чему посвящено немало исследований [11; 16; 12; 18; 8]. В меньшей степени изучен вопрос о восприятии Толстым творчества английских писательниц, которых он также внимательно читал. Более всего ценил он Дж. Элиот, произведения которой, наряду с романами Диккенса, считал «хорошими классическими романами» [22, т. 64, с. 30]. Такое признание этой писательницы обусловило интерес исследователей к проблеме «Толстой и Дж. Элиот» [17; 7]. К уже введенным в научный оборот материалам можно также добавить, что высказывания Дж. Элиот Толстой включал в сборники для ежедневного чтения «Круг чтения» (1904–1908), «На каждый день» (1906–1910), «Для души» (1909) и «Путь жизни» (1910) [22, т. 41, с. 49; т. 12, с. 366; т. 43, с. 309; т. 45, с. 58], а в толстовском издательстве «Посредник» были напечатаны адаптации романов Дж. Элиот «Мельница на Флоссе», «Адам Бид» и «Сайлес Марнер». В целом же обращение Толстого к творчеству этой писательницы можно рассматривать как одно из проявлений общего интереса к ней русских литераторов.

Более необычно, что Толстой не удостоил вниманием столь популярную в литературной среде Бронте. В Яснополянской библиотеке хранится экземпляр романа «Джейн Эйр» (1850) на английском языке. Пометы и маргиналии отсутствуют, но, как следует из описания книги, она подверглась непрофессиональному ремонту [3, т. 3, ч. 1, с. 176], а значит, была прочитана много раз, и вряд ли можно сомневаться, что среди читателей был и Толстой. Однако его высказывания о творчестве этой писательницы неизвестны. Единственная относящаяся к ней реплика связана с биографией

Бронте, написанной Эл. Гаскелл. Примечательно при этом, что Толстого заинтересовала не личность самой Бронте, а содержащаяся в книге характеристика литературных кружков[2].

Этот феномен требует объяснения.

Выскажу предположение, что, в отличие от своих современников, Толстой увидел в творчестве Бронте отход от гендерных стереотипов: Джейн — независимая и сильная женщина, которая всего добивается сама, мужской же персонаж лишен традиционной функции наставника, советчика или спасителя, т. е. функции доминирующего субъекта. Тип независимой героини, самостоятельно определяющей свой путь, сближает произведения Бронте с творчеством Жорж Санд. Толстой с середины 1850-х гг. резко отвергал создаваемые этой писательницей модели женского поведения. Его представления о должном распределении гендерных ролей вполне выразились в отношениях с Валерией Арсеньевой и выросшем на этой основе романе «Семейное счастие». До конца жизни Толстой утверждал традиционные патриархатные ценности. В 1870-е гг. его отношение к Жорж Санд изменилось: он признал, что «в старости у нее появилось нравственное чувство» [14, с. 430], но гендерный радикализм прежних произведений писательницы был для него абсолютно неприемлем [21, с. 447–448]. Шарлотта Бронте не давала оснований для столь безусловного отрицания, но, как можно судить, и симпатий не вызывала.

Зато Толстой с увлечением читал произведения другой писательницы викторианской эпохи, имя которой сейчас гораздо менее известно, — Мэри Элизабет Брэддон, в замужестве Максвелл (1835–1915). Творческая деятельность Брэддон была чрезвычайно продуктивной: она написала более 80 произведений, многие в жанре сенсационного романа, была автором пьес, стихотворных произведений, рассказов; редактировала журнал «Temple Bar», в 1877–1876 гг. издавала журнал «Belgravia». Сенсационный роман — жанр массовой литературы, отличавшийся увлекательным и непредсказуемым сюжетом, основанным на тайне, получил распространение

2 9/21 июля 1857 г. Толстой писал В.П. Боткину: «Прочтите биографию Curer Bell, ужасно интересно по интимному представлению литературных воззрений различных лучших кружков современных английских писателей и их отношений» [22, т. 60, с. 218]. 4/16 июля 1857 г. Толстой записал в дневнике: «После обеда пописал, сколько мог, несмотря на жару, читал Вильгельм Мейстера и Miss Bronte» [22, т. 47, с. 144]. Во втором случае речь также идет о биографии Бронте.

в Англии в 1860-х гг. [23], и Брэддон была одной из его основоположниц и признанным мастером. В свое время писательница пользовалась репутацией «королевы всех живущих английских романистов» [2], современный исследователь называет ее «Queen of Sensation» [27]. Б. Шоу, младший современник Брэддон, писал, что хотя она была «по нынешним меркам малообразованной; однако <…> ее манера повергает <…> сегодня в благоговейный трепет, как это бывает при встрече с истинной классикой» [24, с. 345].

В России романы Брэддон переводились сразу после их появления, они печатались в журналах («Собрание иностранных романов, повестей и рассказов на русском языке», «Журнал иностранных переводных романов», «Русский вестник», «Библиотека для чтения» и др.) и выходили отдельными изданиями[3]. Славу писательнице принес роман «Тайна леди Одли» — это название известно в наши дни благодаря одноименному фильму, однако далеко не все знают, что он был снят по роману Брэддон.

Интерес Толстого к писательнице, ориентированной на массового читателя, на первый взгляд представляется несколько необычным. Что могло привлечь его в подобного рода произведениях?

На этот вопрос дает ответ сам Толстой в дневниковой записи 30 сентября 1865 г., в период работы над «Войной и миром», размышляя о главных объектах внимания романиста: «Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий — Braddon, мои казаки, будущее; 2) в картине нравов, построенных на историческом событии, — Одиссея, Илиада, 1805 год; 3) в красоте и веселости положений — Пиквик — Отъезжее поле, и 4) в характерах людей — Гамлет — мои будущие…» [22, т. 48, с. 64]. Таким образом, в качестве примера построения интриги он называет произведения Брэддон, своих «Казаков» и будущую «Войну и мир». Толстой был не одинок, признавая мастерство писательницы в создании увлекательной фабулы. Теккерей говорил, что если бы умел сочинять такие сюжеты, как Брэддон, то был бы величайшим из авторов, пишущих на английском языке [19].

Знаменательно упоминая имя Брэддон в своем дневнике, Толстой не называет конкретно произведение, которое имел в виду. Но уточнение такого рода мы находим в мемуарах Т.А. Кузминской, вспоминавшей о том,

3 В каталоге Российской национальной библиотеки значатся 28 ее романов (без учета переизданий), которые были опубликованы на русском языке в 1860–1890-х гг.

как Толстой читал своим близким «переводной английский роман мистрис Браддон — “Аврора Флойд”. Этот роман ему нравился, и он часто прерывал чтение восклицаниями:

— Экие мастера писать эти англичане! Все эти мелкие подробности рисуют жизнь! Таня, а ты узнаешь себя в этом романе? — спросил меня Лев Николаевич <...>

— Я не хочу быть такой! Это неправда, — закричала я краснея, — и никогда не буду ею.

— Нет, без шуток, это ты...». Для нас важно, что Толстой акцентировал внимание мемуаристки на ее сходстве с главной героиней романа. Кузминская в свою очередь замечает, что ей и Софье Андреевне характер Авроры напомнил Наташу Ростову [13, с. 270–271]. Обе эти параллели корреспондируют с известной репликой Толстого: «Я взял Соню, перетолок ее с Таней, и вышла Наташа»[4].

Роман «Аврора Флойд» был опубликован в 1863 г. и тогда же вышел в русском переводе [1]. Возникает вопрос, когда именно происходило чтение, о котором идет речь? Точного ответа на этот вопрос не существует. Вполне определенно можно говорить лишь о том, что это было до декабря 1864 г., так как 7 декабря 1864 г. Толстой писал жене из Москвы: «Вчера утром читал английский роман автора Авроры Флойд. Я купил 10 частей этих английских не читанных еще мною романов и мечтаю о том, чтобы читать их с тобою» [22, т. 83, с. 85].

События, описанные в мемуарах Кузминской, относятся, скорее всего, к осени 1863 г. Как показывает Э.Е. Зайденшнур, с февраля 1863 г. по первые месяцы 1864 г. Толстой создает 15 вариантов начала романа, первая полная редакция была написана в 1864–1867 гг. [15, с. 10]. Среди начальных набросков есть фрагмент, посвященный именинам в московском доме Плоховых (будущих Ростовых), и уже там появляется 13-летняя Наташа, которая «вовсе не была хороша. Все черты лица ее были неправильны. Глаза узки, лоб мал, нос хорош, но нижняя часть лица, подбородок и рот так велики и губы так несоразмерно толсты, что, рассмотрев ее, нельзя было понять, почему она так нравится. <...> Голос этой девочки поражал своей прелестью, гибкостью, богатством и разнообразием выражения и в особенности силою

4 Со слов С.А. Толстой эту реплику впервые привел П.И. Бирюков [4].

столько же, сколько и вся ее наружность. Все, что она делала: плакала, смеялась, капризничала — казалось, так и должно было быть и было кстати» [20, с. 338]. Таким образом, впечатление слушательниц о сходстве Наташи и Авроры может свидетельствовать о том, что образ протагонистки Толстого наметился уже к моменту его знакомства с романом Брэддон, однако обратим внимание, что еще ничего не сказано о цвете ее глаз. Но уже во второй части первой полной редакции романа, названного «Тысяча восемьсот пятый год»[5], в сцене первого появления Наташи она представлена как «*черноглазая*, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка...» (курсив мой. — *Е.С.*) [15, с. 113]. Еще не вполне определились коллизии будущей любовной жизни героини, поэтому не столько отмеченная портретная деталь[6], но характер Наташи и дальнейшие перипетии ее судьбы дают основание говорить, что чтение романа Брэддон оказало определенное влияние на Толстого.

Черноглазая Аврора — живая, непосредственная, импульсивная и своевольная девушка, всеобщая любимица: «Она говорила, что хотела; думала, разговаривала, поступала, как хотела; училась, чему хотела, и росла пылким существом, любящим и великодушным...» [5, с. 21][7]. Аврора, чей вид наполняет радостью окружающих, олицетворяет саму жизнь. Ее не привлекают женские занятия, чтение, учеба, зато она до самозабвения любит лошадей и собак: «Шести лет бросила она куклу и потребовала лошадку. Десяти лет она могла бегло разговаривать о легавых собаках, сеттерах и гончих, хотя приводила в отчаяние свою гувернантку, постоянно забывая, при каком римском императоре был разрушен Иерусалим и кто был легатом от папы во время развода Екатерины Арагонской. Одиннадцати лет разговаривала она откровенно о лошадях в ленфильдских конюшнях; двенадцати — участвовала в закладах на скачках в Дерби; тринадцати лет ездила по окрестностям со своим кузеном Эндрю...» [5, с. 22–23]. Аврора совсем не похожа на свою кузину — благовоспитанную и сдержанную, «грациозно женственную» Люси, которая охотно учится, читает книги, музицирует, вышивает — словом, охотно предается занятиям, приличествующим девушке ее круга. Такая расстановка женских персонажей напоминает диспозицию

5 Первые две части печатались в журнале «Русский вестник» в 1865–1866 гг.

6 Эта деталь, как и большой рот, находит соответствие в портретных характеристиках Т.А. Кузминской.

7 Текст романа печатается по изданию XIX в. и повторяет его орфографические особенности; цитаты приводятся по современным правилам.

Наташи и Сони в «Войне и мире», но Толстой более жестко противопоставляет своих героинь. Есть в романе Брэддон и два центральных мужских персонажа — Тольбот Бёльстрод и Джон Меллиш, особенности характера и поведения которых имеют определенное сходство с Андреем Болконским и Пьером Безуховым.

Интрига в романе Брэддон замешана на тайном замужестве Авроры. Увлекшись приставленным к ней красавцем-грумом, она втайне от всех выходит за него замуж, но почти сразу понимает, что совершила ошибку, и расстается с мужем. Опрометчивый шаг героини становится пружиной развития сюжета и определяет развитие коллизий. Получив известие о гибели мужа, Аврора собирается стать женой аристократа Бёльстрода, который «с раннего младенчества <…> был самым гордым из всех людей на свете» [5, с. 32] и превыше всего ставил понятие чести. В характеристике Бёльстрода подчеркнут его рационализм: он «любил ученые занятия», «не курил, не пил, не играл в карты»: «Комнаты его содержались так опрятно, как женские. Ящики с математическими инструментами занимали место сигарочниц; гравюры с картин Рафаэля украшали стены вместо французских гравюр и акварельных спортсменских рисунков» [5, с. 33–34]. Аврора не решается рассказать жениху о своем прошлом, и, нечаянно узнав о том, что в ее жизни «есть какая-то тайна», Тольбот расторгает помолвку: «Прошлая жизнь моей жены должна быть белой, незапятнанной страницей, которую весь свет мог бы читать» [5, с. 101, 106]. Дальнейшее развитие сюжета также предвосхищает историю Наташи. Героиня Брэддон тяжело заболевает и долгое время находится на грани жизни и смерти. Но ее преданно любит Джон Меллиш, добрый, живущий чувствами человек. Он безусловно верит Авроре и добивается ее любви: «Джон видел то, что *было;* он видел, что женщина, любимая им, была достойна его любви и свободно отдал ей в руки и свое спокойствие, и свою честь», он с радостью подчиняется жене и «находится под башмаком» [5, с. 141, 142]. Счастливым замужеством Авроры история ее не заканчивается, но дальнейшие увлекательные перипетии романа не имеют отношения к нашей теме.

Таким образом, существуют несомненные параллели между «Войной и миром» и романом Брэддон. Сходство можно видеть в расстановке центральных персонажей и в развитии линии главной героини, т. е., говоря словами Толстого, — «в интересе развития событий». «Узлом всего романа»

[22, т. 61, с. 180] Толстой считал увлечение Наташи Анатолем Курагиным: собственно романная интрига действительно держится на так называемой «измене» Наташи. Гордый князь Андрей не может простить «падшую женщину», Пьер же не считает падением опрометчивый поступок Наташи и полагает за счастье быть рядом с ней. Причем, как и Джон Меллиш, он находится «под башмаком» у жены, о чем в эпилоге «Войны и мира» говорит Николай Ростов [22, т. 12, с. 288].

Роман «Аврора Флойд» привлек внимание Толстого к Брэддон, и в дальнейшем он не раз обращался к ее творчеству. В Яснополянской библиотеке сохранились восемь книг Брэддон (Максвелл) на английском языке, выходивших с 1862 по 1880-й год [3, т. 3, ч. 2. с. 56–59]. Произведения этой писательницы Толстой популяризовал в кругу родных. 10–15 мая 1868 г. он сообщал брату Сергею Николаевичу, что посылает ему «2-ю часть Braddon» [22, т. 61, с. 201], вероятно, из 10-томного собрания, приобретенного в 1864 г. Произведения Брэддон он назвал в числе «хороших романов», которые в 1887 г. рекомендовал для адаптации и последующего издания в «Посреднике» [22, т. 64, с. 30]. В 1891 г. другому своему корреспонденту Толстой намеревался послать для перевода «книжечку рассказов мелких Braddon. Они и все не дурны, а один очень хорош» [22, т. 66, с. 30][8]. В 1894 г. в издательстве «Посредник» в серии «Для интеллигентных читателей» вышел роман Брэддон «Соблазны мира» (Gerard of the world, the flesh and the devil, a novel by M.E. Braddon).

Что еще могло привлекать Толстого в произведениях Брэддон помимо «интереса сочетания событий» и внимания к «мелким подробностям», ярко рисующим жизнь? Полагаю, не в последнюю очередь расстановка гендерных акцентов. В отличие от героинь Бронте, главные героини Брэддон отвечают традиционным представлениям о женственности: они импульсивны, совершают опрометчивые поступки, но не способны к самостоятельным поискам выхода из сложной ситуации. Они нуждаются в мужском совете и покровительстве, и мужской персонаж выступает в функции спасителя. Такое традиционное распределение ролей вполне отвечало взглядам Толстого.

Возвращаясь же к роману Брэддон «Аврора Флойд», следует сказать, что он с полным правом может быть включен в число произведе-

8 Речь идет о книге рассказов «In great Wathers and other Tales» (Leipzig, 1887) [33, с. 31].

ний, повлиявших на становление сюжетно-образной системы «Войны и мира».

Среди других популярных писательниц, которыми интересовался Толстой, необходимо назвать Эллен Вуд, печатавшуюся под именем «Миссис Генри Вуд» (Mrs. Henry Wood), чьи произведения пользовались большим успехом в России. Толстой был одним из ее благодарных читателей, о чем свидетельствуют отзывы в его письмах, а также книги писательницы на английском языке, хранящиеся в Яснополянской библиотеке. Как и предложенные в этой статье наблюдения, тема о восприятии Толстым творчества Э. Вуд требует специального изучения в рамках общей проблемы «Толстой и популярная английская литература XIX в.».

Список литературы

1 Аврора Флойд. Роман мистрисс Браддон (автора «Тайны леди Одли») // Собрание иностранных романов, повестей и рассказов. 1863. Т. 2. Кн. 4; Т. 3. Кн. 5–6; Т. 4. Кн. 7–8; Т. 5. Кн. 9–10.

2 *Банк Л.Р.* Романистика Мэри Элизабет Брэддон 1860–1865 годов в историко-культурном контексте: автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2005. URL: http://www.dissercat.com/content/romanistika-meri-elizabet-breddon-1860-1865-godov-v-istoriko-kulturnom-kontekste (дата обращения: 18.01.2019).

3 Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. Тула: Изд. Дом «Ясная Поляна», 1999. Т. 3: Книги на иностранных языках. Ч. 1. 702 с.; Тула: Изд. Дом «Ясная Поляна», 1999. Т. 3: Книги на иностранных языках. Ч. 2. 672 с.

4 *Бирюков П.И.* Биография Льва Николаевича Толстого. URL: http://az.lib.ru/b/birjukow_p_i/text_1905_tolstoy03.shtml (дата обращения: 18.01.2019).

5 *Брэддон Мэри Э.* Аврора Флойд. Курск: АП «Курск», 1995. 416 с.

6 *Вулф В.* Своя комната // Вулф Вирджиния. Обыкновенный читатель / подгот. Н.И. Рейнгольд. М.: Наука, 2012. С. 463–522.

7 *Гнюсова И.Ф.* Совершенствующаяся героиня в творчестве Джордж Элиот и Л.Н. Толстого // Вестник Томского гос. ун-та. 2013. № 369. С. 17–24.

8 *Гнюсова И.Ф.* «Утешаюсь, что у него свое, а у меня свое»: Творческий диалог Л Н. Толстого с Э. Тролоппом // Вестник Томского гос. ун-та. 2014. № 389. С. 15–21.

9 *Демидова О.Р.* «С чужого языка»: английский женский роман в русской культуре XIX века // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. 2001. № 2. С. 121–136.

10 *Дружинин А.В.* Коррер-Белль и его два романа: «Ширли» и «Джен Ир» // Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Отд. Критика. С. 23–54.

11 *Жилякова Э.М., Васильева Е.Ю.* Л. Стерн в творческих опытах молодого Толстого (La belle Flamande) // Вестник Томского гос. ун-та. 2006. № 291. С. 61–65.

12 *Жилякова Э.М.* Л.Н. Толстой и У. Теккерей. («Севастопольские рассказы» и «Английские туристы») // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер. гуманит. науки. 2001. Вып. 1. С. 20–26.

13 *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания / вступ. ст. С.А. Розановой, подгот. текста и прим. Т.Н. Волковой. М.: Правда, 1986. 560 с.

14 Литературное наследство. М.: Наука, 1979. Т. 90: У Толстого (1904–1910): «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого: Кн. 2 (1906–1907). 687 с.

15 Литературное наследство. М.: Наука, 1983. Т. 94: Первая завершенная редакция романа «Война и мир» / подгот. к печати и вступ. ст. Э.Е. Зайденшнур. 789 с.

16 *Мураткина Е.Л.* Лев Толстой и Чарльз Диккенс: духовные тенденции художественных исканий. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. 301 с.

17 *Николаева Т.А.* Толстой — читатель Джордж Элиот // Яснополянский сборник: Статьи. Материалы. Публикации. Тула: Приок. кн. изд-во, 1978. С. 202–207.

18 *Нуралова С.Э.* Лев Толстой и викторианский роман. Ереван: Лусабац, 2010. 87 с.
19 *Пенцлер Отто.* [Предисловие к: Брэддон М.Э. Добрая леди Дакейн] // Вампирские архивы. Кн. 1. Дети ночи. URL: http://coollib.net/b/192822/read (дата обращения: 18.01.2019).
20 Поиски начала романа «Война и мир»: Пятнадцать набросков (1863–1864) / статья и публ. Э.Е. Зайденшнур // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 69: Лев Толстой. Кн. 1. С. 291–396.
21 *Строганова Е.Н.* Санд (Занд) Жорж // Лев Толстой и его современники: Энциклопедия / под ред. Н.И. Бурнашевой. М.: Парад, 2010. С. 447–448.
22 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Юб. изд. М.: ГИХЛ, 1928–1964.
23 *Хотинская А.И.* Сенсационный роман — популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. М.: URSS, 2017. 154 с.
24 Энциклопедия читателя / под ред. Ф.А. Еремеева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, ИД «Сократ», 1999. Т. 1: А–Д. 792 с.
25 *Цебрикова М.* Англичанки-романистки // Отечественные записки. 1871. № 9. С. 121–172.
26 *Цебрикова М.* Англичанки-романистки // Отечественные записки. 1871. № 11. С. 175–205.
27 Allingham Philip V. Mary Elizabeth Braddon (1835–1915), the “Queen of Sensation” — Life and Works. URL: http://www.victorianweb.org/authors/braddon/bio.html (дата обращения: 21.01.2019).

References

1 Avrora Floid. *Roman mistriss Braddon (avtora “Tainy ledi Odli”)* [The novel by Mrs. Braddon (author of the *Lady Audley’s Secret*)]. *Sobranie inostrannykh romanov, povestei i rasskazov* [Collection of foreign novels, tales and stories]. 1863. Vol. 2, book 4; Vol. 3, book 5–6; Vol. 4, book 7–8; Vol. 5, book 9–10. (In Russ.)
2 Bank L.R. *Romanistika Meri Elizabet Breddon 1860–1865 godov v istoriko-kul’turnom kontekste: avtoref. ... dis. kand. filol. nauk* [Novels of Mary Elizabeth Braddon, 1860–1865, in a historical and cultural context: PhD thesis, summary]. Perm’, 2005. Available at: [http://www.dissercat.com/content/romanistika-meri-elizabet-breddon-1860-1865-godov-v-istoriko-kulturnom-kontekste] (Accessed 18 January 2019). (In Russ.)
3 *Biblioteka L’va Nikolaevicha Tolstogo v Iasnoi Poliane. Bibliograficheskoe opisanie* [The library of Leo Tolstoy in Yasnaya Polyana. Bibliographic description]. Tula, Izd. Dom “Iasnaia Poliana”, 1999. Vol. 3: Knigi na inostrannykh iazykakh [Books in foreign languages], part 1. 702 p.; Vol. 3: Knigi na inostrannykh iazykakh [Books in foreign languages], part 2. Tula, Izd. Dom “Iasnaia Poliana” Publ., 1999. 672 p. (In Russ.)
4 Biriukov P.I. *Biografiia L’va Nikolaevicha Tolstogo* [Biography of Leo Tolstoy]. Available at: [http://az.lib.ru/b/birjukow_p_i/text_1905_tolstoy03.shtml] (Accessed 18 January 2019). (In Russ.)

5 Breddon Meri E. *Avrora Floid* [Aurora Floyd]. Kursk, AP “Kursk” Publ., 1995. 416 p. (In Russ.)

6 Vulf V. Svoia komnata [Own room]. *Vulf Virdzhiniia. Obyknovennyi chitatel’* [Virginia Wolf. Ordinary reader], ed. by N.I. Reingol’d. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 463–522. (In Russ.)

7 Gniusova I.F. *Sovershenstvuiushchaiasia geroinia v tvorchestve Dzhordzh Eliot i L.N. Tolstogo* [The self-cultivating heroine in the works of George Eliot and Leo N. Tolstoy]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no 369, pp. 17–24. (In Russ.)

8 Gniusova I.F. “Uteshaius’, chto u nego svoe, a u menia svoe”: Tvorcheskii dialog L.N. Tolstogo s A. Troloppom [“I am comforted that he has his own, and I have my own”: Leo Tolstoy’s dialogue with A. Trollope]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no 389, pp. 15–21. (In Russ.)

9 Demidova O.R. *“S chuzhogo iazyka”: angliiskii zhenskii roman v russkoi kul’ture XIX veka* [“From the foreign language”: English female novel in the Russian culture of the 19th century]. *Adam i Eva. Al’manakh gendernoi istorii* [Adam and Eve. Gender history almanac], 2001, no 2, pp. 121–136. (In Russ.)

10 Druzhinin A.V. Korrer-Bell’ i ego dva romana: “Shirli” i “Dzhen Ir” [Correr-Belle and his two novels: *Shirley* and *Jen Ir*]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for reading], 1852, vol. 116, Otd. Kritika, pp. 23–54. (In Russ.)

11 Zhiliakova E.M., Vasil’eva E.Iu. L. Stern v tvorcheskikh opytakh molodogo Tolstogo (La belle Flamande) [Stern and creative experiments of young Tolstoy (La belle Flamande)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2006, no 291, pp. 61–65. (In Russ.)

12 Zhiliakova E.M. L.N. Tolstoi i W. Tekkerei. (“Sevastopol’skie rasskazy” i “Angliiskie turisty”) [L.N. Tolstoy and W. Thackeray (*Sevastopol stories* and *English tourists*)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. gumanit. nauki*, 2001, issue 1, pp. 20–26. (In Russ.)

13 Kuzminskaia T.A. *Moia zhizn’ doma i v Iasnoi Poliane. Vospominaniia* [My life at home and in Yasnaya Polyana. Memoirs], introd. by S.A. Rozanova, ed. and comm. by T.N. Volkova. Moscow, Pravda Publ., 1986. 560 p. (In Russ.)

14 *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1979. Vol. 90: U Tolstogo (1904–1910): “Iasnopolianskie zapiski” D.P. Makovitskogo [At Leo Tolstoy's (1904–1910): Yasnaya Polyana notes bt D.P. Makovitsky: Book 2 (1906–1907)]. 687 p. (In Russ.)

15 *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1983. Vol. 94: Pervaia zavershennaia redaktsiia romana “Voina i mir”, ed. and introd. by E.E. Zaidenshnur. 789 p. (In Russ.)

16 Muratkina E.L. *Lev Tolstoi i Charl’z Dikkens: dukhovnye tendentsii khudozhestvennykh iskanii* [Leo Tolstoy and Charles Dickens: spiritual trends in the artistic quest]. Kostroma, KGU im. N.A. Nekrasova Publ., 2006. 301 p. (In Russ.)

17 Nikolaeva T.A. Tolstoi — chitatel' Dzhordzh Eliot [Tolstoy as the reader of George Eliot]. *Iasnopolianskii sbornik: Stat'i. Materialy. Publikatsii* [Yasnaya Polyana collection: Articles. Materials. Publications]. Tula, Priok. kn. izd-vo Publ., 1978, pp. 202–207. (In Russ.)

18 Nuralova S.E. *Lev Tolstoi i viktorianskii roman* [Leo Tolstoy and the Victorian novel]. Erevan, Lusabats Publ., 2010. 87 p. (In Russ.)

19 Pentsler Otto. [Predislovie k: Breddon M.E. Dobraia ledi Dakein] [Preface the *Good Lady Ducayne* by M.E. Braddon]. *Vampirskie arkhivy* [Vampire archives]. Book 1: Deti nochi. Available at: http://coollib.net/b/192822/read (Accessed 18 January 2019). (In Russ.)

20 Poiski nachala romana "Voina i mir": Piatnadtsat' nabroskov (1863–1864) [The search for the beginning of the novel *War and Peace*: Fifteen sketches (1863–1864)], introd. and publ. by E.E. Zaidenshnur. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1961, vol. 69: Lev Tolstoi, book 1, pp. 291–396. (In Russ.)

21 Stroganova E.N. Sand (Zand) Zhorzh [Sand (Zand) Georges]. *Lev Tolstoi i ego sovremenniki: Entsiklopediia* [Leo Tolstoy and his contemporaries: Encyclopedia], ed. by N.I. Burnasheva. Moscow, Parad Publ., 2010, pp. 447–448. (In Russ.)

22 Tolstoi L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [Complete works: in 90 vols.] Anniversary edition. Moscow, GIKhL Publ., 1928–1964. (In Russ.)

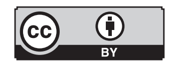
23 Khotinskaia A.I. *Sensatsionnyi roman — populiarnyi zhanr literatury v Velikobritanii 1860-kh gg.* [sensational novel as a popular literary genre in the UK of the 1860s.]. Moscow, URSS Publ., 2017. 154 p. (In Russ.)

24 *Entsiklopediia chitatelia* [Reader's guide], ed. by F.A. Eremeev. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., ID "Sokrat" Publ., 1999. Vol. 1: A–D. 792 p. (In Russ.)

25 Tsebrikova M. Anglichanki-romanistki [English female novelists]. *Otechestvennye zapiski*, 1871, no 9, pp. 121–172. (In Russ.)

26 Tsebrikova M. Anglichanki-romanistki [English female novelists]. *Otechestvennye zapiski*, 1871, no 11, pp. 175–205. (In Russ.)

27 Allingham Philip V. Mary Elizabeth Braddon (1835–1915), the "Queen of Sensation" — Life and Works. Available at: http://www.victorianweb.org/authors/braddon/bio.html (Accessed 21 January 2019). (In English)



LA QUESTION SOCIALE DANS «UNE DEMANDE» D'ANTON TCHÉKHOV

© 2019. F.-G. Theuriau
Centre d'Études Supérieures de la Littérature, France
Envoyé le 20 février 2019
Publié le 25 septembre 2019

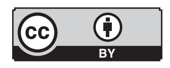
Résumé: L'article porte sur les connotations socio-économiques du conflit dans la pièce Une Demande en mariage de Tchékhov dans le contexte de la Russie du XIXe siècle, après la réforme. On y aborde les aspects sociaux et économiques de la vie des paysans, forcés, suite au Manifeste de 1861, de devenir la main d'œuvre rurale, puis le prolétariat des villes, tandis que les terres restaient en possession de l'aristocratie. Cependant l'aristocratie était obligée de s'adapter aussi aux nouvelles conditions socio-économiques. Cette principale classe de l'État russe éprouvait aussi une crise existentielle. L'article retrace la destinée des relations entre les nobles – petits et moyens propriétaires fonciers – qui ont été relégués, de par les nouvelles conditions de vie, parmi les classes prêtes à s'éteindre. La survie des nobles, dans ces conditions sociales sévères, est une notion clef expliquant le conflit de la pièce tchékhovienne, la polysémie de la «demande» et l'humour lyrique de cette «comédie sociale». Il est indiqué que les dessous du conflit, dans la pièce tchékhovienne, ressortent d'une discussion au sujet d'un l'accord oral sur la propriété foncière qu'auraient conclu les ancêtres des participants des événements décrits. L'effet comique de la pièce s'exprime dans l'argumentation des positions reposant sur la base de la simple appropriation des droits à la possession, et non sur des preuves rationnelles et documentaires.

Mots clés: Tchékhov, comédie, noblesse, paysannerie, la question sociale.

Information sur l'auteur: Frédéric-Gaël Theuriau, docteur ès Lettres de l'Université de Tours, enseignant, chercheur, critique littéraire, essayiste, président du Centre d'Études Supérieures de la Littérature, Tours, France; 13 allée de la Fauvette 37100 Tours, France.

E-mail: fredericgaeltheuriau@orange.fr

Pour la citation: Theuriau F.-G. La Question Sociale Dans «Une Demande» D'Anton Tchékhov. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 226–239. (In French)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-226-239



THE SOCIAL QUESTION IN *THE PROPOSAL* BY ANTON CHEKHOV

© 2019. F.-G. Theuriau
Centre for advanced Studies of Literature, France
Received: February 20, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article focuses on social and economic connotations of Chekhov's *The Proposal* placing them against the context of the post-reform 19th century Russia. It examines the aspects of social and economic life of peasants who after the 1861 Emancipation Manifesto, were forced to become wage workers, and later urban proletariat because the landowners had maintained their land property. However, aristocracy, too, had to adapt to the new social and economic conditions; the main class of the Russian society was undergoing existential crisis. The article discusses how contractual relations among gentry, owners of small or medium-size estates, effected their living conditions and became fateful for the slowly fading class. Landowners' struggle for survival in harsh social conditions is the key to the understanding of the conflict in Checkov's play, polysemantic nature of the "proposal," and lyrical humor of the "social comedy". The essay argues that the conflict described in the play stems from a verbal agreement on the land ownership between the characters' ancestors. The play is farcical because the dispute over the land has no rational or documentary grounds but bears on the idea of appropriation.

Keywords: Chekhov, comedy, nobility, peasantry, social question.

Information about the author: Frédéric-Gaël Theuriau, PhD in French language and literature at the University of Tours, professor, researcher, literary critic, essayist, president of the Centre for Advanced Studies of Literature, Tours, France; 13 allée de la Fauvette 37100 Tours, France.

E-mail: fredericgaeltheuriau@orange.fr

For citation: Theuriau F.-G. The Social Question in "The Proposal" by Anton Chékhov. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 226–239. (In French)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-226-239

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

СОЦИАЛЬНЫЙ ВОПРОС В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ПРЕДЛОЖЕНИЕ»

Центр Высших филологических исследований, Франция
Дата поступления статьи: 20 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-226-239

Аннотация: Статья посвящена социально-экономическим коннотациям конфликта в пьесе А.П. Чехова «Предложение» в контексте пореформенной России XIX в. Рассмотрены аспекты социально-хозяйственной жизни крестьянства, которое вынуждено было стать сельской рабочей силой, а затем городским пролетариатом, после Манифеста 1861 г. при сохранении земельной собственности за землевладельческой аристократией. Однако аристократия тоже была вынуждена приспосабливаться к новым социально-экономическим условиям. Она как главное сословие российского государства переживает ценностный кризис. Прослеживается судьба договорных отношений мелко- и среднепоместного дворянства, которое новые условия жизни поставили в ряд угасающих сословий российского общества. Выживание дворянства в жестких социальных условиях — ключ к пониманию конфликта в чеховской пьесе, полисемантизма «предложения» и лирического юмора «социальной комедии». Указывается, что подоплекой конфликта в чеховской пьесе является спор из-за устной договоренности о земельной собственности, которую заключили предки участников описываемых событий. Фарсовый эффект выражается в аргументации оппонентами своих позиций на основе присвоения прав владения, а не рациональных и документальных доказательств.
Ключевые слова: Чехов, комедия, дворянство, крестьяне, социальный вопрос.
Информация об авторе: Фредерик-Гаэль Терио, доктор филологических наук, преподаватель, исследователь, литературный критик, эссеист, президент Центра Высших филологических исследований, Тур, Франция, 13 аллея Фоветт, Тур, 37100, Франция.
E-mail: fredericgaeltheuriau@orange.fr
Для цитирования: *Терио Ф.-Г.* Социальный вопрос в пьесе А.П. Чехова «Предложение» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 226–239. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-226-239

L'expression «question sociale», apparue en 1840 pour décrire la pauvreté au travail et le matérialisme issus de la révolution industrielle [5] étendue ensuite à la lutte de classes, s'inscrit dans une vision spatio-temporelle restrictive. Une approche autour de la cohésion sociale [3; 4; 7; 10] permet, en revanche, de l'envisager selon des vues chronologiques, géographiques et thématiques plus larges, à commencer par l'apparition de sa réalité en 1349 [2]. *Une Demande* (Предложение), sous-entendue *en mariage*, d'Anton Tchékhov, fut achevée d'être écrite le 27 octobre 1888 [14, p. 769], publiée en décembre 1888 [14, p. 138] puis représentée le 12 avril 1889 à Saint-Pétersbourg au théâtre du Cercle Artistique de la capitale [14, p. 138]. La pièce en un acte et sept scènes est fondée sur la difficulté presque maladive d'un vieux garçon (Ivan Vassilievitch Lomov, 35 ans) à demander la main à sa jeune voisine (Natalia Stepanovna, 25 ans) qui vit avec son père (Stepan Stepanovitch Tchouboukov, la soixantaine). Les procédés comiques[1] qui puisent dans l'œuvre de Molière[2] rendent prépondérante la dimension amusante de la pièce par l'usage d'expressions familières, d'injures et de disputes. Cependant celle-ci reste dépourvue du vocabulaire exagérément grossier, de bons tours, de bastonnades, de surnoms sots, d'obscénités et de tromperies caractéristiques de la «farce» [9]. Si sa visée principale repose, certes, sur l'annonce d'un «divertissement» — autre traduction possible pour «шутка» — se cache également une dimension didactique autour de la question sociale peu débattue publiquement et étouffée par la censure [6] de l'époque. Il faut ainsi composer avec un système terminologique différent en français et en russe

1 Caractère, situation, geste, parole.

2 Tchékhov rend ici hommage au *Malade imaginaire*.

en ce qui concerne la «farce» afin de se demander à quel genre se rattache vraiment la pièce.

L'état de servage de la paysannerie et la transmission du patrimoine de la noblesse seront les deux préoccupations sociales mises en évidence[3]. Pierre le Grand réinstaura, à la fin du XVII[e] siècle, le servage. Ainsi, durant 150 ans, les paysans serviles travaillaient soit pour la truste princière soit pour l'aristocratie terrienne que formaient les deux branches de la noblesse[4]. Afin de retenir cette main-d'œuvre corvéable, des oukases limitaient ses déplacements et prévoyaient sa répartition sur des terres appartenant à l'État à proximité du «seigneur» auquel elle était attachée [16]. Lorsqu'Alexandre II arriva au trône, en 1855, il raisonna de manière plus libérale que ses prédécesseurs qui remettaient constamment la question paysanne à plus tard laissant traîner des rumeurs menaçantes de révoltes. Le nouveau Tsar constata que si un soulèvement général survenait, sur les 60 millions d'habitants que comptait la Russie, il concernerait 50 millions de paysans, dont la moitié était des serfs. Il entama donc un travail préparatoire, à partir de 1859, pour abroger ce système «féodal» et aboutir, le 3 mars (19 février[5]) 1861, à l'abolition du servage.

En théorie, la liberté acquise s'accompagnait de la possibilité de racheter, à l'État, une partie de la terre sur laquelle les nouveaux affranchis avaient été placés. Mais en pratique, peu y parvinrent par manque d'argent, malgré la formation de mirs[6]. Dans le même temps, comme les propriétaires terriens nobles avaient toujours grand besoin de manouvriers, ils employèrent des paysans pour exécuter les travaux des champs et durent tenir compte, dans la gestion de leur domaine, du salaire de leurs ouvriers agricoles. Alexandre II

3 La consultation de la traduction par Denis Roche (*Théâtre* de Tchékhov, Paris, Plon, 1922) revue par Anne Coldefy-Faucard et Jean Bonamour en 1996 d'*Une Demande en mariage* (Québec, BeQ, 2016) fut profitable mais a parfois été modifiée pour une analyse proche du sens littéral et pour une concorde avec une analyse stylistique que seule la référence au texte russe justifie. La traduction par Elsa Triolet fut également incontournable (*Œuvres* d'Anton Tchékhov, T. I, Paris, Les éditeurs français réunis et Gallimard, coll. La Pléiade, 1967).

4 Le cas de serfs au service d'une bourgeoisie terrienne était une exception accordée seulement dans certains cas pour favoriser l'industrialisation. Ainsi, contrairement aux affirmations de l'ensemble des commentaires d'*Une Demande*, les personnages ne sont sans doute pas bourgeois mais nobles.

5 Selon le calendrier Julien en vigueur en Russie.

6 Sortes de communautés de villageois composés de paysans partageant travail et nourriture pour survivre.

réussit ainsi à contenir les mouvements sociaux jusqu'à ce qu'il se fasse tuer dans un attentat par des terroristes le 13 mars (1er mars) 1881. La situation se détériora lentement sous Alexandre III, à cause de sa politique abrupte, et perdura jusqu'à la révolution de 1905, survenue à cause des troubles socio-politiques, et même jusqu'à celle de 1917 [8] fomentée par les bolchéviks[7].

Une Demande d'Anton Tchékhov fut écrite dans ce contexte où le servage avait été officiellement aboli mais où des difficultés sociales demeuraient réelles en 1888. L'évocation du servage permet, par sous-entendus, de déterminer une zone géographique où pourrait se dérouler l'action puisque tout l'Empire ne pratiquait pas le servage: soit en Russie méridionale[8] où se trouve d'ailleurs Taganrog, ville de naissance de l'auteur qui y vécut de 1860 à 1879, soit en Russie centrale[9] où se trouve Moscou, ville où il fit ensuite ses études puis pratiqua la médecine. La pièce n'est pas orientée sur la classe paysanne dont on évoque le travail agricole mais sur la classe nobiliaire sans titre en dehors d'un comte au sujet de qui Lomov, à la scène VII, dit qu'il possède un chien d'arrêt. C'est donc de manière indirecte, après des évocations sur le thème de l'exploitation, que se distingue, en filigrane, l'existence d'un nouveau prolétariat. Selon les indications scéniques en russe, les trois personnages appartiennent à la noblesse terrienne et entretiennent des rapports avec du personnel qu'ils emploient sur leur domaine. Tchouboukov, sexagénaire[10], veuf[11], est un propriétaire (помещик). Il vit avec sa fille (его дочь) Natalia qui a 25 ans (25-ти лет). Le voisin (сосед), Lomov, en bonne santé (здоровый), enrobé (упитанный), mais particulièrement hypocondriaque (очень мнительный), est aussi propriétaire (помещик). Au cours de la scène III, lorsque Lomov fait sa demande à Natalia, bien qu'il ait eu relativement peu difficulté à la faire à la scène I au père, freiné par une soudaine peur maladive, il tergiverse en rappelant les liens de proximités qui unissent les deux familles. Or une querelle survient autour des Petits-Prés-aux-Bœufs (Воловьи Лужки) dont ils se disputent la possession. Lomov entame une ar-

7 Membre du Parti ouvrier social-démocrate de Russie.

8 Régions situées entre la Mer Noire et la Mer Caspienne au Sud de la Russie.

9 Régions autour de Moscou.

10 Dans la scène IV, Tchouboukov, qui exagère légèrement son âge, prétend être «deux fois plus âgé» que Lomov qui a 35 ans (l'âge est précisé par Lomov lui-même dans son monologue, scène II).

11 On sait que sa femme est décédée dans une réplique de Lomov à la scène III.

gumentation dont les évènements se situent à l'époque du servage[12]. Sa tirade s'achève par «quand sortit le Manifeste...»[13] («когда вышло Положение...»), c'est-à-dire «le Manifeste du 19 février 1861» («Положение 19 февраля 1861 года») relatif aux dispositions prises par l'État pour régir l'émancipation des serfs. Ce même sous-entendu revient, à la scène IV, quand il refaitpresque le même discours à Tchouboukov en finissant par «mais quand survint le Manifeste...»[14] (когда же вышло Положение...). De ce fait, la jouissance gratuite des Petits-Prés-aux-Bœufs, qui dura selon lui quarante années, remonte à 1821.

La question sociale effleurée concerne le nouveau prolétariat des campagnes, apparu en 1861, avec le mot «paysans» («крестьянам» et «крестьяне»[15]) employé sept fois: trois fois par Lomov à la scène III, deux fois encore à la scène IV quand il tente de convaincre Tchouboukov du bien fondé de ses propos, une seule fois par Tchouboukov pour contre-argumenter, et une dernière fois par Lomov à la scène VI avec Natalia. Chacun se dispute l'appartenance des Petits-Prés sans rien dire sur ce qu'étaient devenus les paysans qui vivaient, avant 1861, sur cette parcelle. La famille Tchouboukov a néanmoins conservé une partie des ouvriers agricoles qu'elle employait auparavant. Natalia, à la scène III, mécontente de se voir dépossédée d'une partie de ses terres, trouve comme stratagème irritant pour Lomov d'y envoyer ses faucheurs. Le mot «faucheur» («косарей», «косари») revient 3 fois dans la bouche de Natalia: 2 à la scène III et une autre fois à la VI. Ils sont instrumentalisés par elle comme preuve cars'ils fauchent les herbes des Petit-Prés-aux-Bœufs sur son ordre, nécessairement les Prés lui appartiennent. L'objet de la dispute, à la scène III, qui empêche provisoirement Lomov d'accomplir sa demande en mariage, le fait s'éloigner de son interlocutrice qui n'a plus de très bons sentiments pour son voisin qu'elle accuse d'usurpateur. Il s'énervera et sortira de la maison colérique à la scène V.

12 «<...> la grand-mère de ma tante donna ces Petits-Prés en jouissance gratuite et sans terme aux paysans du grand-père de votre père parce qu'ils avaient cuit des briques pour elle. Les paysans du grand-père de votre père jouirent gratuitement, pendant quarante ans, de ces Petits-Prés et s'accoutumèrent à les considérer comme les leurs; mais quand sortit le Manifeste...».

13 Traduit par Elsa Triolet (*op. cit.*, scène III) par «quand a été publié le règlement cadastral...».

14 Traduit par Elsa Triolet (*ibid.*, scène IV) par «lorsque a été publié le règlement...».

15 Scène III, 3 occurrences; scène IV, 3 occurrences; scène VI: 1 occurrence.

Mais l'apparent comique de la situation sur fond d'état de servage de la paysannerie renvoie également à une autre réalité portée sur la transmission du patrimoine de la noblesse. Les enjeux de la succession préoccupent les propriétaires terriens. L'héritage, la donation, le prêt concernant la famille ou les proches sont des questions sociales courantes.

Concernant les Petits-Prés-aux-Bœufs, Lomov explique qu'il existe plusieurs «documents» (бумаг[и]) qui se transforment ensuite en un seul «document» (бумагу) qu'il est incapable de fournir. Passer du pluriel au singulier prouve qu'il ne doit pas y avoir tant de preuves écrites que cela. Les explications de Natalia et de Tchouboukov sont toutes aussi incertaines, de sorte qu'il n'est pas possible de savoir qui a raison car, au XIXe siècle, en Russie[16], beaucoup de transactions se faisaient sans acte notarié. De ce fait, au bout de plusieurs générations, il devenait difficile de savoir à qui appartenait tel ou tel lot de terre et des querelles survenaient[17]. Lomov dit avoir «hérité la terre» (получил в наследство землю) — certes «litigieuse» (спорну[ю]) à une époque mais dont l'affaire fut résolue — de sa tante et de son oncle, dans les années soixante-dix, évoquant la grand-mère de cette tante qui aurait laissé en jouissance gratuite et illimitée aux paysans du grand-père du père de Natalia les Petits-Prés-aux-Bœufs en remerciement d'un service rendu. Le début de l'affaire remonte ainsi à deux ou trois générations en arrière, époque où même le père de Natalia n'était pas né.L'histoire du litige survint plus tard, en 1861, alors que Natalia n'était pas née non plus et que Lomov n'était qu'un enfant.

C'est donc sur une connaissance indirecte de l'affaire que repose l'argumentation de Lomov à la scène III. Comme Natalia avance des arguments tout aussi aléatoires sur les dires de son père, elle lui demande d'intervenir en sa faveur pour qu'il confirme. Entre donc Tchouboukov, à la scène IV, qui reconnaît avoir entendu parler d'une terre «litigieuse» mais que l'affaire

16 Également en Italie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale au moins.

17 Il existait même une loi pour des terres, dont on ne savait plus bien à qui elles appartenaient, qui prévoyait que si une personne en revendiquait l'appartenance auprès d'une instance officielle qui affichait la déclaration publiquement pendant environ trois ans sans réclamation, les terres devenaient la possession exclusive du déclarant (détails fournis par le docteur Jean Theuriau, au cours d'un entretien d'août 2016, qui fut confronté à ce problème d'absence récurrente d'actes notariésen Italie pour des histoires de succession concernant la mère de son épouse d'origine italienne).

fut résolue en sa faveur et que les Prés-aux-Bœufs furent reconnus comme appartenant à sa famille comme le prouverait un «plan» (плана) cadastral qu'il ne montre d'ailleurs pas à son voisin. La discussion repose sur des formes d'*auctoritas* peu ou non identifiables et non sur une véritable stratégie de légitimation. En effet, à la scène III, Lomov déclare qu' «il est connu de tous que» (всем известно) et Natalia réplique par «mon grand-père et mon arrière-grand-père considéraient que» (мой дедушка, и прадедушка считали). La scène IV se poursuit avec Tchouboukov qui vient au secours de sa fille en disant que «chaque chien sait que» (всякая собака знает).

Pour résumer, il semble que les terres devaient appartenir à l'origine (1821) à la famille de Lomov car l'homme présente des détails plausiblesalors que ses voisins n'évoquent que l'histoire du litige (1861). Cependant, en l'absence de preuves d'appartenance au moment de l'abolition du servage en 1861, les Tchouboukov ont dû estimer que les terres qui avaient été occupées par leurs serfs leur appartenaient, d'autant qu'aucun loyer n'avait été versé à la famille voisine: tout le monde avait dû oublier le contrat oral du passé ou l'avait mal interprété. Surtout que, selon certaines lois, l'occupation des sols pendant plusieurs décennies par quelqu'un devient automatiquement sa propriété. Comme un serf n'avait pas le droit de posséder de parcelle, celle-ci revenait au seigneur, donc aux Tchouboukov. Quant à la famille des Lomov, croyant que son voisin était au courant du contrat oral originel, elle estimait que les terres lui avaient été restituées. Le litige survenu en 1861 s'était finalement évaporé dans le non-dit car aucun des deux partis n'avait dû se concerter. De ce fait, à la mort de la tante de Lomov, celui-ci a hérité des Petits-Prés qui finalement devaient peut-être appartenir à son voisin. Démêler l'affaire de cet imbroglio juridique en l'absence d'actes officiels signés devant notaire aurait été compliqué, ce que suggère la situation qui tourne parfois vers le juridique quand Lomov veut porter l'affaire en «justice» (суд) à la scène IV. L'héritage est donc un mode de transmission évoqué dans *Une Demande*, de même que le mariage qui est un autre moyen d'acquisition patrimoniale.

L'enjeu principal pour les protagonistes est sans doute la constitution d'unenouvelle famille par l'union légitime. Pour cela, Lomov se rend, dès la scène I, chez le père pour lui «demander la main de» (просить руки у)

sa fille. Le mot «demande», sous la forme employée en russe dans le titre (предложение), revient six fois: 3 chez Tchouboukov et autant chez Natalia au début de la scène V lorsque le père lui annonce l'objet de la visite du voisin. Quant au mot «mariage», qui n'est pas convoqué dans la pièce, il apparaît à travers la forme verbale «se marier» (жениться) dans le monologue de Lomov à la scène II et dans l'injonction de Tchouboukov quand il les incite à «se marier» (женитесь) au plus vite à la scène VI. Le désir d'union de Lomov est motivé par son âge qu'il estime «critique» (критически[м]) puis par d'autres considérations secondaires concernant Natalia. Mais le mariage et le choix porté sur la personne constituent un enjeu majeur qui n'est pas explicite dans les paroles des personnages mais qui se devine dans l'empressement du père et de sa fille à concrétiser l'affaire.

Avec l'abolition du servage, les pouvoirs de la noblesse s'éteignirent. Les terres où vivaient les serfs pouvaient être rachetées par les propriétaires nobles à l'État qui avançait parfois l'argent. Les paysans affranchis pouvaient également les racheter, mais jusqu'aux 2/3 de la surface, avec une facilité de paiement de 49 annuités maximum. Mais peu en avait les moyens et les parcelles étaient souvent trop petites pour y vivre et exploiter les ressources du sol. Commença donc l'exode rural pour passer du statut de prolétaire des campagnes à celui des villes en usine [1; 9]. Beaucoup restèrent au service de la noblesse terrienne qui leur devait cependant un salaire et de quoi les loger. Avec l'avènement d'Alexandre III, en 1881, une lente transformation, mais progressive jusqu'en 1917, s'amorça: une partie de la noblesse, surtout terrienne, s'appauvrissait. Certains résistèrent pour ne pas émigrer en ville.

Les deux voisins, Lomov et Tchouboukov, vendent le produit de leurs récoltesà la bourgeoisie marchande qui les revend à son tour comme le montre une petite farce que fait Tchouboukov à sa fille en lui annonçantqu' «il y a un marchand qui veut de la marchandise» (там купец за товаром пришел), l'activité principale étant le «blé» (хлеб). En outre, les difficultés financières se ressentent car Natalia, en se présentant à Lomov, arrive en «tablier» (фартуке) et dit qu'elle était en train d'écosser «des petits pois pour les faire sécher» (горошек <…> для сушки) montrant une activité diversifiée et répartie sur l'année pour subsister. Les piliers de la noblesse

(haute, moyenne et petite) reposaient sur le travail, la famille, la religion[18]. L'enjeu était la survie en contractant un mariage de raison pour compenser un niveau de vie en déclin. Par ailleurs, dans la campagne, les mariages entre voisins étaient fréquents puisque les jeunes gens n'avaient pas l'occasion de bouger géographiquement. Les propriétés de Lomov et Tchouboukov se jouxtent, ce qui rend les choses plus faciles, et chacun des partis possède même une dot.

Au cours d'une nouvelle dispute pour savoir qui est meilleur que l'autre, à la scène VI, ils parlent de leur chien d'arrêt pour la chasse. Outre, les bâtiments, les terres, l'activité agricole, il y a les animaux utiles pour rapporter le gibier ou les oiseaux chassés. Or, la qualité canine est importante parce qu'elle détermine le bon retour ou non du produit de la chasse. Cette seconde dispute au sujet d'Otkataï, le chien de Tchouboukov, et d'Ougadaï, celui de Lomov, met en évidence ce type de biens que contient la dot. Par ailleurs Natalia consent, une fois Lomov supplié de revenir par Tchouboukov, à céder les Petits-Prés-aux-Bœufs à Lomov, ce qui n'est pas un bien grand risque de perdre une partie de son patrimoine vu qu'elle la récupèrera après les noces. La réciproque est vraie également, ce qui résoudra la situation litigieuse laissée en suspend depuis plus de vingt-cinq ans.

Tchouboukov et Natalia comprennent l'enjeu de cette demande. La jeune fille, une fois mise au courant de l'objet de la visite de Lomov à la scène V, tente de rattraper l'affaire mal engagée dès la scène suivante. Elle accepte le mariage à la dernière scène avec le sous-entendu dela question de la descendance assurant l'acquisition du patrimoine commun.

En définitive, *Une Demande*, en évoquant la paysannerie à travers l'exploitation et le prolétariat, met en scène la noblessesous l'angle de l'héritage et du mariage, la bourgeoisie n'étant qu'effleurée. La contextualisation et le relativisme transforment le regard sur la pièce. Les deux sujets de conversations qui donnent lieu à deux querelles virulentes, montrant la ferveur de l'âme russe, ne sont futiles qu'en apparence car ils cachent une réalité sociale courante de certaines provinces. Les manifestations excessives d'amour et de haine et les alternances et amplifications de l'affect dans les relations

18 Dans *Une Demande*, la religion est subodorée par «les prières» (молитвами) de Lomov au début de la scène I.

humaines qui passent d'un extrême à l'autre paraissent peut-être comiques pour un Occidental de l'ouest maissont banales chez un Russe. Seul Lomov dénote un peu par son hypocondrie, maladie aux symptômes connus du médecin Tchékhov, qui l'empêche d'entrer pleinement dans le caractère réel du Russe qui va droit au but et qui est direct.

Si elle est avant tout divertissante par ses stratégies comiques, *Une Demande* comporte une visée instructive sur des faits de société. L'arrière plan sérieux de la question sociale est donc à prendre en considération à travers les thèmes suivants: droit, exploitation, famille, héritage, mariage, patrimoine, prolétariat, propriété[19]. Tchékhov a ainsi voulu, sous couvert d'une pièce comique mais pas farces que, soulever quelques problèmes sociaux contemporains[20]. Les sous-entendus et les non-dits[21] sont une caractéristique styliste qui revient régulièrement dans cette histoire ancrée dans une Russie en pleine mutation. C'est ainsi que la terminologie entre en jeu à travers la traduction du russe vers le français pour réorienter la signification du terme russe «шутка». Ce dernier devrait non pas se traduire par «farce» mais par «comédie sociale», en tous les cas pour ce qui concerne cette pièce en particulier, ce que démontre l'analyse orientée sur la question sociale.

La pièce fut et est parfois mise en scène pour le théâtre filmé mais les représentations sont décevantes parce qu'elles ne tiennent pas compte de l'origine sociale aristocratique[22] des trois personnages qui apparaissent souvent grotesques et l'authenticité n'est pas conservée[23]. Toutefois le film,

19 La noblesse représentée ne semble pas entrer en conflit avec les paysans, qu'ils soient serfs ou affranchis. Cela prouve une certaine humanité de sa part même si, dans la réalité, des tensions existaient forcément.

20 Cela est sans doute plus marqué dans les nouvelles *Aniouta* (1886), *La Nuit de Pâques* (1886), *Mauvais caractères* (1886), *Fièvre typhoïde* (1887) et dans les pièces *Ivanov* (1887), *La Mouette* (1896), *Les Trois sœurs* (1901) ou *La Cerisaie* (1903).

21 Ce sont ces sous-entendus et ces non-dits qui rendent la traduction complexe. Celle d'Elsa Triolet (*Théâtre* de Tchékhov, traduit et commenté par Elsa Triolet, Lausanne, La Guilde du livre, 1962) diffère parfois de celle de Denis Roche (*Théâtre* d'Anton Tchékhov, présenté et établi par Jean Bonamour, traduit par Denis Roche et Anne Coldefy-Faucard, Paris, Robert Laffont, 1996) et apparaissent donc complémentaires actuellement.

22 Les analyses évoquent toujours l'origine bourgeoise des personnages, ce qui n'est finalement pas prouvé.

23 Le ton et les attitudes utilisés par les comédiens et acteurs ne conviennent pas toujours, les décors dissonent et parfois des scènes manquent — partis pris justifiables dans une adaptation libre mais pas dans une volonté de rester proche de l'œuvre originale.

La Demande en mariage[24], sorti le 6 novembre 1964, pour l'ORTF, semble plus fidèle. Il fut réalisé par Abder Isker qui travailla avec Elsa Triolet[25]. Une adaptation russe de 2014 sous la direction de Sergueï Afanasïev semble également convenir. Elle fut produite par l'Union des travailleurs du théâtre à la salle de spectacles de Novossibirsk[26].

24 Le film, conservé dans les archives de l'INA, dure 26 min. et 7 s. Jacques Duby endossait le rôle de Lomov, Olivier Hussenot celui de Tchouboukov et Anne Doat celui de Natalia. La vidéo se trouve sur YouTube: https://www.ina.fr/video/CPF86646492

25 La traduction d'Elsa Triolet fut publiée dans les *Œuvres* d'Anton Tchékhov, T. 19, Paris, Les éditeurs français réunis, 1962; puis dans *Œuvres* d'Anton Tchékhov, *op. cit.*). D'origine russe, la traductrice et commentatrice de l'œuvre de Tchékhov et de beaucoup d'autres combattait certaines falsifications effectuées sur des biographies d'écrivains et des traductions.

26 Les acteurs dont les noms sont inconnus travaillent les studios du théâtre «Mercredi». Le film dure 23 min. et 54 s. La vidéo se trouve sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=HkdLVNZJrpY

References

1 Berstein S., Milza P. *Histoire du XIX[e] siècle*. Paris, Hatier, 1995. 538 p. (In French)
2 Castel R. *Les Métamorphoses de la question sociale*. Paris, Fayard, 1995. 490 p. (In French)
3 Donzelot J. *L'Invention du social: Essai sur le déclin des passions politiques*. Paris, Seuil, Point-Essais, 1994. 268 p. (In French)
4 Duvoux N., Castel R. *L'Avenir de la solidarité*. Paris, La vie des idées/PUF, 2013. 102 p. (In French)
5 Heine H. *Augsburger Allgemeine Zeitung* [Journal général d'Augsbourg], *Parizer Korrespondenz* [Correspondance parisienne], 1840. (In German)
6 Niqueux M. L'émancipation des serfs en Russie: les projets en français (1858–1861). *ILCEA*, Grenoble, ELLUG, 2013. № 13. Available at: http://journals.openedition.org/ilcea/1751 (Accessed 09 April 2019). (In French)
7 Paugam S. *Le Lien social*. Paris, PUF, 2013. 128 p. (In French)
8 Portal R. Russie: Le territoire et les hommes. *Encyclopædia Universalis*, 2008. Available at: http://www.universalis.fr/encyclopedie/russie-le-territoire-et-les-hommes-histoire (Accessed 09 April 2019).
9 Rey-Flaud B. Le comique de la farce. *Le Comique au Moyen Âge*. Paris, Les Belles Lettres, 1985, № 37, pp. 55–67. (In French)
10 Rosanvallon P. *La Nouvelle Question sociale: Repenser l'État-providence*. Paris, Seuil, 1998. 228 p. (In French)
11 Tchékhov A. *Œuvres*. Paris, Les éditeurs français réunis, 1962. T. 19. 350 p. (In French)
12 Tchékhov A. *Œuvres*. Paris, Les éditeurs français réunis et Gallimard, 1967. T. 1. 1506 p. (In French)
13 Tchékhov A.*Théâtre*. Paris, Plon, 1922. 292 p. (In French)
14 Tchékhov A. *Théâtre*. Paris, Robert Laffont, 1996. 857 p. (In French)
15 Tchékhov A. *Théâtre*. Lausanne, La Guilde du livre, 1962. 692 p. (In French)
16 Van Regemorter J.-L., Vodoff W. Servage: Russie. *Encyclopædia Universalis*, 2008. Available at: http://www.universalis.fr/encyclopedie/servage-russie (Accessed 09 April 2019).

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ФУНКЦИИ ПЕСЕН В ПРОЗЕ ТЭФФИ

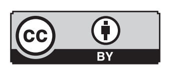
© 2019 г. Н.В. Прусакова
Докторская школа литературоведения,
Университет им. Лоранда Этвеша,
Будапешт, Венгрия
Дата поступления статьи: 08 ноября 2018 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-240-251

Аннотация: Автор обращается к проблеме включения в прозу текстов музыкально-вокальных произведений. Составлена классификация таких явлений в зависимости от способа включения в текст, жанровой принадлежности, семантической связи с остальным текстом. Рассматривается проблема вербальной передачи мелодического и исполнительского плана вокального произведения. Анализируются функции песенных элементов на разных уровнях текста: идейно-тематическом, сюжетно-композиционном, уровнях образной системы и символики. Определяется степень их участия в смыслообразовании. Материалом для анализа послужили прозаические произведения Надежды Тэффи, в тексте которых в качестве составных элементов присутствуют песенные цитаты (народные песни, городской фольклор, романсы и т. д.). Для конкретного анализа выбраны рассказы, которые объединяет субъект исполнения — русские прачки — и в которых также присутствует один и тот же материал — песня «Мамашенька бранила за милого дружка» («Они поют», «Прачечная», «Лестница»). Песенный элемент в этих произведениях выполняет различные задачи, при этом меняется позиция автора, по-разному расставляются акценты, придается новый смысл присутствующим в тексте оппозициям.

Ключевые слова: Тэффи, музыка в литературе, песня, текст в тексте.

Информация об авторе: Наталья Владимировна Прусакова — аспирант Докторской школы литературоведения, Университет им. Лоранда Этвеша, пл. Эдетем, 1-3, 1053 г. Будапешт, Венгрия. ORCID ID: 0000-0003-3147-2257
E-mail: natalia.prusakova@gmail.com

Для цитирования: *Прусакова Н.В.* Функции песен в прозе Тэффи // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 240–251. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-240-251



THE FUNCTION OF SONGS IN THE FICTION BY NADEZHDA TEFFI

© 2019. N.V. Prusakova
Doctoral school of literary studies
Eötvös Loránd University,
Budapest, Hungary
Received: November 08, 2018
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The author discusses inclusion of lyrics in fictional texts. The essay offers classification of song elements in Nadezhda Teffi's fiction depending on the way of their inclusion to the text, their genre, and semantic connection with the text. It also focuses on how melodic and performative levels of a song are conveyed into verbal form. The author analyses the functions of such elements on different textual levels: ideological and thematic, the level of plot and structure, the level of images and symbols, and highlights the role of these elements in the meaning-making. The research focuses on the fictional texts by Nadezhda Teffi that include citations from songs (folk songs, romances etc.). It specifically analyzes three short stories "Prachechnaia", "Oni poiut", "Lestnitsa" ["Laundry", "They're singing," and "Staircase"]. All three share a common theme — Russian laundresses — and draw from the same folk song "Mamashenka branila za milogo druzhka..." ["My Mom scolded me because of my darling"]. The fragments of this song fulfil different functions in the stories altering the author's position, changing accents, and giving new meaning to the existing oppositions.
Keywords: Nadezhda Teffi, music in literature, song, lyrics, text within the text.
Information about the author: Natalia V. Prusakova, postgraduate student of the Doctoral school of literary studies, Eötvös Loránd University, Egyetem tér 1-3, 1053 Budapest, Hungary. ORCID ID: 0000-0003-3147-2257
E-mail: natalia.prusakova@gmail.com
For citation: Prusakova N.V. The Function of Songs in the Fiction by Nadezhda Teffi. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 240–251. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-240-251

Жизнь и творчество Надежды Тэффи были связаны с музыкой. По воспоминаниям современников, она не расставалась с гитарой [6, т. 1, с. 10], которую называет своей «любимицей, своей певучей радостью» [6, т. 5, с. 346]. «Личный шарм Тэффи невероятен. Свои стихи она не говорит, а почти поет. Любит говорить и под гитару. Я любил сидеть у нее именно когда никого нет, слушать ее гитару, ею сложенные песенки...», — вспоминает Б. Пантелеймонов [2, с. 142]. Романсы на ее собственные стихи входили в репертуар А. Вертинского («О всех усталых», «Три юных пажа» и др.), публиковались в популярных нотных сборниках. В письме И. Бунину Тэффи сообщает о том, что сочиненную ею песню в цыганском стиле передадут по радио: «У меня забавная новость. Слушайте по радио Radio-Paris, 6-го авг<уста> в 2 ч. 30 м., оркестр Verney будет исполнять Брамса и... mélodie tzigane de Nadine Teffi» [3, с. 491].

В произведениях Н. Тэффи часто возникают музыкальные образы: музыка звучит на улицах («Майский жук»), в ресторанах («Время», «Ресторанчик»), на пароходе («Флирт»), сами герои Тэффи нередко напевают («Чудо весны», «Мара Демиа», «Лавиза Чен», «Международное общество»), аккомпанируя себе на гитаре («Была весна...»).

Н. Тэффи нередко «акустически» оформляет текст своих произведений, тщательно отбирая слова и используя такие выразительные средства, как:

анафора: «Усадьба заброшена, забита, заколочена» («Тихая заводь»),

аллитерация и близкие к ней звуковые повторы: «Шляпа на даме мятая, расшлепанная и вся обшитая мелкими перышками («Кафе»),

звукоподражание: «трещит перо, свистит бумага, шуршит словарь» («Переводчица»).

Отмечая тонкость слуха Тэффи к слову, Бунин приводит один из подобных примеров («и с той поры стала очень популярна») и пишет ей в письме от 25 апреля 1943 г.: «Вот кто-нибудь другой брякнул бы “знаменита” вместо “популярна” — и было бы совсем, совсем не то. Поистине великий Вы музыкант!» [3, с. 488].

Кроме того, Тэффи *ритмически* организует речь как в пределах одного предложения [«Усадьба заброшена, забита, заколочена»; «пищала скрипка, и хрипел старик, но пищали и хрипели они о любви» («Майский жук»)], так и целого текста. Наличие локального жанра (песни, стихотворения), обладающего собственной ритмикой, нередко влияет на общий ритм произведения. Например, мы наблюдаем наличие рефрена в рассказах «Сосед», «Потаповна», «Летом», «Они поют», «Семейная поездка».

Наше внимание привлекло довольно частое присутствие песенных цитат в прозе Тэффи: ею упоминается песенный репертуар конкретного периода, цитируются песенные фрагменты. Материалом для исследования послужили отобранные методом сплошной выборки произведения Надежды Тэффи, в структуру которых включены фрагменты текстов вокальных произведений. Для целей настоящей статьи мы называем их песней, независимо от конкретного жанра и наличия автора.

К проблеме появления песен в текстах Тэффи можно подходить с различных точек зрения. Нами составлена своего рода **классификация** таких явлений:

По способу включения в текст это могут быть:

1) эпиграфы («Воля», «Стрелок», «Авантюрный роман»)

2) «текст в тексте» — включение стихотворного фрагмента в прозаический текст.

В зависимости от степени законченности включенного элемента обнаруживаем:

1) только название как указание на конкретную песню («Не одна во поле дороженька», «Не белы снеги», «Очи черные» и др.). Отсутствие пояснений со стороны автора предполагает, что реципиенту при этом должно быть понятно, о чем идет речь.

2) фрагмент текста песни. Точность цитирования Тэффи соблюдается не всегда, наоборот, подчеркивается вариативность песенного текста. Так, отличаются от оригинала Тифлисский романс в «Воспоминаниях»,

песня из городского фольклора «Мамашенька ругала...» в рассказах «Они поют», «Прачечная», «Лестница» и др.).

В зависимости от жанра песенного материала выделяем*:*

1) народные песни

— русские («Воля», «Тоска по родине», «Воспоминания», «Сосед», «Стрелок», «Международное общество»),

— цыганские песни («Ресторанчик», «Маркита», «В весенний праздник»),

— французские («Кафе», «Майский жук»), немецкие («Письма издалека»), польские («Папочка»);

2) романсы («Воспоминания», «Ресторанчик», «Время», «Лешачиха», «Бывают в жизни встречи»);

3) фрагменты арий из опер и оперетт («Чудо весны», «Воспоминания», «Лавиза Чен»);

4) стихи самой Тэффи, ставшие романсами («Воспоминания», «Выбор креста»).

Что касается *способа обозначения песни и процесса пения:*

1) автор либо прямо указывает на это (например, примечание к эпиграфу в рассказе «Воля» — *«Новгородская песня»)*,

2) либо используется соответствующий семантический контекст: поет, зазвучала, затянула, и проч.

Тэффи использует традиционные *способы передачи мелодии и манеры исполнения:*

1) удвоение, утроение гласных с передачей произношения («...я вас ждала, а ви, ви нэ прэшлы», «Ва груде ма-ладой-й-й), графическое деление слов на слоги («руга-а-ла-а-а», «чи-иво»),

2) слова единого семантического ряда (запела, загнусила, гнусавил, надрывалась, вопль, томные стоны),

3) описание звучания, манеры исполнения — «однообразная тоскливая мелодия, прерываемая длинными паузами» («Они поют»), «хриплые ржавые звуки», «крякал пьяный голос» («В весенний праздник»), «завела басом <...> хор подхватил» («Ресторанчик»), «томно выводил певец» («Время»),

4) описание физиологических деталей — «отверстые, звенящие, гудящие рты» («Они поют»); «Завернула верхнюю губу, как зевающая ло-

шадь, и пустила через ноздри...» («Маркита»), «выпятя вперед подбородок и яро ворочая глаза, лихо разделывала» («Лавиза Чен»).

Не стоит забывать, что песня как вокальное произведение является не только сочетанием мелодии и слов, но и пения и аккомпанемента. Тэффи обращает на это внимание в некоторых произведениях. Музыкальное сопровождение может усиливать образ: «Дребезжащие струны фальшивой арфы сопровождали скрипучую горечь слов» («Мара Демиа»), «Запел убедительным говорком в нос... И повторили струны убедительным говорком» («Была весна...»). Обратную ситуацию, когда аккомпанемент и слова создают диссонанс, наблюдаем в рассказе «Время» [6, т. 3, с. 20]:

> На эстраду вышел молодой человек... и под завывание и перебойное звяканье джаза исполнил каким-то умоляюще-бабьим воркованием английскую песенку. Слова песенки были сентиментальны и даже грустны, мотив однообразно-уныл. Но джаз делал свое дело, не вникая в эти детали.
>
> И получалось, будто печальный господин плаксиво рассказывает о своих любовных неудачах, а какой-то сумасшедший разнузданно скачет, ревет, свистит и бьет плаксивого господина медным подносом по голове.

По семантике выделяем:

– элемент, семантически связанный с основным текстом («Воля», «Лешачиха»). Слова песен напрямую связаны с сюжетом.

– элемент, семантически не связанный с линией повествования. На первый план выходят иные функции.

Функциональный диапазон песенных цитат довольно широк. Во-первых, песня выступает маркером культурного контекста. В этом случае нередко срабатывают штампы: песни, исполняемые в русском ресторане в Париже, — это чаще всего популярные русские народные песни («Лапоточки», «Бублички»), русские и цыганские романсы («Очи черные», «Да пусть туман колышется») в рассказах «Время», «Ресторанчик». В описание любовной истории или состояния влюбленности включается романс (рассказы «Ресторанчик», «Лешачиха»).

Однако песенные фрагменты выполняют и иные функции на разных уровнях произведений.

Идейно-тематический уровень

Включенный элемент становится носителем основной идеи произведения, его *cantus firmus.* Так, в рассказе «Воля» эпиграф, представляющий собой цитату новгородской песни «Вольно, мальчик, на воле! На воле, мальчик, на своей», усиливает оппозицию «воля — свобода», выступает основой сюжета, указывает на позицию автора. В рассказе «Стрелок» ирония автора состоит в том, что сюжет песенки из эпиграфа — счастливое обретение невесты — накладывается на сюжет рассказа — неудачный поиск жены — с точностью до наоборот[1].

Сюжетно-композиционный уровень

В рассказе «Они поют» включенный элемент выполняет текстопорождающую функцию. Пение становится отправным пунктом, поводом для повествования. В рассказе «Воля» сюжет организован движением от песни в эпиграфе до «пения» автора в последней строке, тем самым закольцовывая структуру произведения. В рассказе «Кафе» включенные строки французской шансонетки позволяют проследить движение взгляда автора, наблюдающего за посетителями кафе.

Уровень образной системы

Песни участвуют в описательных характеристиках обстановки («Ресторанчик»», «В весенний праздник»), героев и их вкусов («Чудо весны», «Флирт»), их психологического состояния. Так, в «Воспоминаниях» с крайне нервозным состоянием героини контрастирует и тем самым усиливает его легкомысленный мотивчик из оперетты «Сильва», звучащий у нее в голове.

Уровень символики

Песни создают или усиливают определенные символические образы. Так, песня «Где бы ни скитался я...» в «Воспоминаниях» становится символом оставленной земли, подчеркивая ценность человеческих отношений. В рассказе «Майский жук» незамысловатая песенка о любви возрождает в герое надежду.

Для конкретного анализа были взяты три рассказа: «Они поют», «Прачечная» (сборник «Юмористические рассказы», 1910–1911), «Лестница» (сборник «Книга Июнь», 1931). Их объединяет субъект исполнения песни — русские прачки, в них также присутствует один и тот же матери-

1 Примечательно, что точно так же работает эта же песенка «Стрелочек» в рассказе А.П. Чехова «Который из трех?»

ал — песня «Мамашенька ругала, чего я так грустна (чего я так бледна)». Включенная цитата в произведениях варьируется. В фольклорных сборниках находим такой вариант начала песни: «Мамашенька бранила за милого дружка» [4].

В первых двух рассказах, максимально близких по времени написания («Они поют» и «Прачечная»), речь идет об отношении повествователя к пению городских прачек, звучащему из подвала дома, где она живет. Автор не только раздражена, но даже ненавидит поющих, противопоставляя им себя как представителя духовности и культуры. В рассказе «Они поют» автор сетует на утрату многовековых песенных традиций певицами, предпочитающими вульгарный фабричный фольклор «полузабытой» истинно народной деревенской («мужицкой») песне. Названия таких забытых песен приводятся в рассказе: «Не одна во поле дороженька», «Не белы снеги». Тэффи не оригинальна в постановке проблемы. Сюжет рассказа созвучен распространенной в то время дискуссии о вытеснении традиционной народной песни новым городским фольклором — фабричным, солдатским и даже тюремным. Изменения в репертуаре в основном воспринимались интеллигенцией как «порча» и «искажение» исконно русского материала [1]. Что касается роли песенных цитат в рассказах, они поддерживают оппозиции «старая русская песня — фабричные напевы», «интеллигенция — народ». Для усиления эффекта приводится строка, искаженная поющими: «Господь тебя накажет *возвратною* женой» вместо «развратною» (курсив мой. — *Н.П.*). Такая бессмыслица усиливает контраст с героиней, цитирующей Гете и Шекспира. Включение песенных фрагментов также определяет ритмический рисунок рассказа. В тексте появляется рефрен «Они поют, поют...». Таким образом, с одной стороны, создается иллюзия непрерывного монотонного звучания, с другой — осуществляется сегментация текста.

В рассказе «Прачечная» обостряются оппозиции «жизнь — пение», «искусство — пошлость»: «Жизнь — такая маленькая и урывчатая, а пение сплошное и бесконечное» [6, т. 1, с. 298]. Пение прачек не только определяет атмосферу дома, но оно неожиданно звучит там, где его никто не предполагал услышать, в кафешантане.

В обоих рассказах песенные цитаты семантически не связаны с основным текстом. На первый план выходит референтная функция — указание на широко распространенное культурное явление. При этом предпола-

гается, что и материал, и так называемые «исполнители» хорошо известны современникам Тэффи. Песня была очень распространена, она входит в фольклорные сборники многих регионов России — от Карелии до Восточной Сибири [4; 5, с. 110]. И все же, считая правомерным вопрос о восприятии рассказов сегодняшним читателем, допускаем, что песенная цитата, помещенная в произведении, в наши дни может восприниматься лишь как поэтический текст, т. е. не порождать предполагаемых автором ассоциаций, а также не создавать образа звучания, распева.

Рассматриваемые цитаты графически оформлены в виде включения стихотворного фрагмента, визуально размежевывая авторский текст. Но в рассказе «Прачечная» нами отмечен случай, когда цитата песни переходит в слова автора в рамках одного предложения:

> Браво, Назарова, браво! — кричала публика.
>
> И прачка спела на бис трагическую историю о том, как парень надул девку, не заплатив ей обещанную полтину.
>
> *И только знает рожь высокая...*
>
> *сколько девка понесла убытка* (курсив мой. — *Н.П.*). И «Гей ты доля женская».
>
> И опять потом вызовы без конца, и новая трагедия, но уже с приплясом, о том, как «примяли рожь высокую», и опять кто-то кого-то обсчитал [6, т. 1, с. 301].

Возможно, тем самым на уровне языка демонстрируется социальное явление, лежащее в основе сюжета: вторжение (пения) прачек на запретную доселе территорию — кафешантан.

Таким образом, в рассказах «Они поют» и «Прачечная» позиция повествователя по отношению к пению прачек довольно очевидна и является резко отрицательной.

В рассказе «Лестница» Тэффи снова вводит в текст песенную цитату «Ма-ма-шенька руга-ала, чи-и-во я так бле-дна». В отличие от двух предыдущих случаев, песня не звучит в реальности, а является частью воспоминания. Кроме того, теперь отмечается и красота мелодии, которая «оправдывает» убогость слов: «Идиотские слова, но как чудесно подхватывал второй голос, и печаль, и любовь божественным нимбом озаряли некрасивость, и

грубость, и пошлость произносимых слов» [6, т. 4, с. 144]. Характеристика пения положительна, хотя чаще всего выражение «петь как прачка», по-видимому, было далеко от похвалы (см. для сравнения характеристику в рассказе «Лавиза Чен» из того же сборника: «Ты поешь как прачка, перевираешь мелодию» [6, т. 4, с. 61]). В рассказе возникают новые оппозиции: «прошлое — настоящее», «Россия — Франция»: «Парижская весна не поет <...> Песни во Франции нет» [6, т. 4 с. 144]. Та же оппозиция «поющая Россия — молчаливая Франция» присутствует и в рассказе «Сосед» (сборник «О нежности», 1938): «Удивляло его, кажется, больше всего то, что Катя, работая, поет. Француженки работают серьезно. Старухи ворчат, молодые кряхтят. Никто не поет» [6, т. 4, с. 320].

В рассказе «Слепая» (сборник «Земная радуга», 1952) в целом ставится иная проблема: душевная слепота героини противопоставляется чуткости и восприимчивости слепых девушек. Но здесь упоминается манера пения девушек: «Пели они просто и убедительно, как поют все русские прачки и городские мещанки. Один голос красиво вторил, два звенели в унисон» [6, т. 5, с. 87]. И Тэффи в данном случае явно симпатизирует поющим.

Таким образом, как мы видим, один и тот же песенный материал выполняет в рассмотренных рассказах различные функции. На это влияет, во-первых, значительный временной разрыв между рассказами, существенное изменение положения автора: жизнь Тэффи в России и в эмиграции. Меняются и акценты: с культурологической проблемы внимание переносится на личные переживания, при этом меняется и авторская позиция по отношению к поющим, Тэффи «переходит» на сторону поющих. То есть оппозиция «они — мы» приобретает новый оттенок.

Список литературы

1 *Лурье М.Л.* Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях) // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2011. № 9 (71). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskaya-pesnya-v-derevne-iz-staroy-diskussii-o-novyh-pesnyah-1 (дата обращения: 17.12.2018).

2 *Пантелеймонов Б.Г.* Собр. соч.: в 3 т. / сост. И.А. Махнанова, В.И. Селюк. Омск: М-во культуры Омской обл., 2014. Т. 3: Публицистика. Неопубликованное. Письма. Рецензии на произведения Б.Г. Пантелеймонова. Воспоминания, статьи о его жизни и творчестве. 432 с.

3 Переписка Тэффи с И.А. и В.Н. Буниными // Диаспора: новые материалы / публ. Р. Дэвиса и Э. Хейбер. Париж; СПб.: Феникс, 2001. Вып. 2. С. 477–584.

4 Песни Карельского края / сост. Т.В. Краснопольская. Петрозаводск: Карелия, 1977. 263 с.

5 Русские песни Восточной Сибири: сборник / сост. В.П. Зиновьев; науч. ред. Ю.И. Смирнов. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2006. 252 с.

6 *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: в 5 т. / сост. И. Владимиров. М.: Книжный клуб Книговек. 2011.

References

1 Lur'e M.L. Gorodskaia pesnia v derevne (iz staroi diskussii o novykh pesniakh) [Urban song in the village (from the old discussion on new songs)]. *Vestnik RGGU. Seriia "Istoriia. Filologiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie"*, 2011, no 9 (71). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskaya-pesnya-v-derevne-iz-staroy-diskussii-o-novyh-pesnyah-1 (Accessed 17 December 2018). (In Russ.)

2 Panteleimonov B.G. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.], ed. by I.A. Makhnanova, V.I. Seliuk. Omsk, 2014. Vol. 3. 432 p. (In Russ.)

3 Perepiska Teffi s I.A. i V.N. Buninymi [Teffi's correspondence with Ivan A. and Vera N. Bunin]. *Diaspora: novye materialy* [Diaspora: new materials]. Paris, St. Petersburg, 2001, no 2, pp. 477–584. (In Russ.)

4 *Pesni Karel'skogo kraia* [Songs of Karelia region], ed. by T.V. Krasnopol'skaia. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1977. 263 p. (In Russ.)

5 *Russkie pesni Vostochnoi Sibiri: sbornik* [Russian songs of Eastern Siberia: collection], ed. by V.P. Zinov'ev and Iu.I. Smirnov. Irkutsk, Izd-vo Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2006. 252 p. (In Russ.)

6 Teffi N.A. *Sobranie sochinenii*: *v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.], ed. by I. Vladimirov. Moscow, Knizhnyi klub Knigovek Publ., 2011. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК
83.3(2Рос=Рус)6

СТРОИТЕЛЬСТВО СОЦИАЛИЗМА В ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»

© 2019 г. Н.И. Дужина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 января 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-252-267

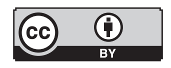
Аннотация: В статье анализируется последовательность связанных с центральной темой времени — строительством социализма — аллегорических образов, объединенных понятием «общепролетарский дом» и образующих одно подвижное целое. Цель статьи — понять эту аллегорическую образность повести как систему и указать на ее возможный литературный источник. Смысл множественности представлений «общепролетарского дома» в том, чтобы показать «здание социализма» с разных сторон и под разными углами зрения: как имеющего конкретную историческую форму (строящаяся башня), а также идеальный аспект (планируемые «монументальный дом» в центре города и «башня в середине мира»); возраст строящей социализм страны (девочка) и прообраз («белые светящиеся здания»). Такое построение многоликого «общепролетарского дома» в точности соответствует образу Церкви в книге П. Флоренского «Столб и Утверждение Истины», в которой Церковь предстает в трех символических образах: в виде Старицы, возраст которой указывает на сотворение Церкви прежде мира; в виде строящейся башни, которая означает исторический аспект Церкви, и в виде уже построенной башни, представляющей Церковь, ставшую единственной реальностью в конце времен. Весь этот комплекс образов имеет целью показать Церковь с разных точек зрения. Материал статьи позволяет сделать вывод о том, что одной из особенностей «Котлована» является его подчеркнутая «литературность», а строительство социализма в повести показано как прямая противоположность Божественному Промыслу о спасении мира.

Ключевые слова: Андрей Платонов, «Котлован», строительство социализма, Павел Флоренский, «Столп и Утверждение истины», Церковь.

Информация об авторе: Наталья Ильинична Дужина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0003-4774-0754

E-mail: duzinati@yandex.ru

Для цитирования: *Дужина Н.И.* Строительство социализма в повести А. Платонова «Котлован» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 252–267. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-252-267



THE BUILDING OF SOCIALISM IN PLATONOV'S *THE FOUNDATION PIT*

© 2019. N. I. Duzhina
A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 15, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article analyzes the sequence of allegorical images in *The Foundation Pit* associated with the central theme of Platonov's time, the construction of socialism. These images are united under the concept of the all-proletarian home and form a vibrant whole. The article is an attempt to understand these allegorical images as a system and to pinpoint their possible literary sources. The purpose of these multiple appearances of the all-proletarian home is to show the "building of socialism" in different aspects and from different angles. For example, as a concrete historical form (the tower being constructed in the center of the town) and in its ideal counterpart (the tower in the middle of the world); as the beginning (Nastya) and the archetype ("the shining white buildings"). These different aspects of the all-proletarian home correspond to the image of the Church in Pavel Florensky's *The Pillar and the Foundation of the Truth*. In this latter work, the Church has three different incarnations: a very old holy woman (Staritza) whose age symbolizes the creation of the Church before the creation of the world; a tower under construction symbolizing the Church in its historical aspect; and a tower already built, symbolizing the Church as the only reality at the end of times. Thus, we see the Church from several perspectives. The article argues that the images of *The Foundation Pit* have their literary analogue in *The Pillar and the Foundation of the Truth*, and that the building of socialism in Platonov's story is shown as the direct opposite of the divine Providence — God's plan for the salvation of the world.

Keywords: Andrey Platonov, *The Foundation Pit*, building of socialism, Church, Pavel Florensky, *The Pillar and The Foundation of The Truth*.

Information about the author: Natalya I. Duzhina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0003-4774-0754

E-mail: duzinati@yandex.ru

For citation: Duzhina N.I. The Building of Socialism in Platonov's *The Foundation Pit. Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 252–267. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-252-267

Повесть Андрея Платонова «Котлован», одно из самых необычных произведений советской литературы, посвящена главным событиям первой пятилетки (1928/9–1932/3) по строительству социализма — началу индустриализации в городе и самому трагическому периоду коллективизации деревни — и почти документально воспроизводит происходящее в стране с декабря 1929 г. по апрель 1930 г. Повесть абсолютно реалистическая в деталях, которые естественно комментируются по документам времени, однако сюжет ее аллегорический и подчеркнуто книжный, литературный. «Книжность» чувствуется и в вопросе главного героя, Вощева, об истине, с которым он проходит через всю повесть; и в центральном образе «Котлована», «общепролетарском доме», несущем смысловую нагрузку темы «строительство социализма».

Для произведения советской литературы с такой тематикой, поиски истины — поворот неожиданный, но именно они являются целью путешествия Вощева по строящей социализм стране и скрепляют сюжет «Котлована»: в начале повести Вощев «почувствовал сомнение в своей жизни и слабость тела без истины...» [9, с. 23], «изнемогал же Вощев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать» [9, с. 24]; мысль об истине не оставляет его ни в городе — центре индустриализации, ни в деревне, где проходит коллективизация: «мне без истины стыдно жить» [9, с. 42]; «Я хочу истину для производительности труда...» [9, с. 50]; «А истина полагается пролетариату?» [9, с. 71]; «поник своею скучающей по истине головою» [9, с. 110] и т. д.

«Общепролетарский дом» — тоже сюжетообразующий образ: повесть посвящена его строительству. Необычность этого образа состоит в

том, что у «дома» есть человеческая «ипостась», девочка Настя, юность которой символизирует молодость строящей социализм Страны Советов; кроме того, сам «общепролетарский дом» — образ с подвижными границами, он распадается на несколько строительных объектов — башен, часть которых планируется, а одна строится; вдобавок к этому у него появляется в повести еще и «антипод» — «белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе» [9, с. 59] из так называемого «видения» создателя «дома» Прушевского.

Единство этих метаморфоз «общепролетарского дома», вместе с вопросом героя об истине, не только обеспечивают повести широту и глубину проблематики, но и создают ореол таинственности. Кроме того, такое сложное построение центрального образа наводит на мысль о наличии у него какого-то литературного источника — уж очень по-книжному он сделан. И действительно, у подвижной многоликости «общепролетарского дома» есть литературный аналог, с которым «общий дом» «Котлована» обнаруживает неожиданный — и полный — параллелизм. Это — образ Церкви из книги Павла Флоренского «Столп и Утверждение Истины» (1914). При всей неожиданности этого сопоставления оно не так уж необычно, как может показаться: Андрей Платонов всегда интересовался философскими вопросами, много читал и знал, несмотря на то что не имел систематического гуманитарного образования и редко упоминал имена философов или их книги. Общими у «Котлована» с книгой Флоренского являются и тема истины, и ситуация путешествия героя в ее поисках — полуреального, полувоображаемого в «Котловане», интеллектуального в «Столпе». Между этими произведениями есть и другие переклички, играющие второстепенную роль, однако именно созданный Флоренским образ Церкви не только проливает свет на все модификации «общепролетарского дома» как систему, но может стать ключом к ней. Возможно, он и является литературным прототипом сложного, подвижного, многоликого «общепролетарского дома», а также прообразом того, что самому «общепролетарскому дому» в платоновской повести явно противопоставлено, — «белых спокойных зданий» из видения Прушевского.

Итак, строительство «единственного общепролетарского дома» — стержень сюжета «Котлована», а строящийся дом-башня — главное сооружение того города, в который в поисках работы и истины приходит Вощев.

Строительство новых домов для рабочих, большинство из которых планировались большими по размеру и как дома-коммуны, было реальностью первой пятилетки, когда страна усиленно строилась. Одновременно с повседневностью многочисленных строек, строительство домов-гигантов для многих современников Платонова из бытовой ситуации превращается в символ новой счастливой жизни, а образ строящегося дома становится устойчивой метафорой строящегося социализма; эта идея постоянно звучит со страниц прессы: «Мы строим невиданный дом / Под смех и шипенье злое. / И дом наш — / С большим трудом — / Поднимается слой за слоем»[1]; «Построим мы социализма здание / Упорной силой, волей труда»[2].

По признанию исследователей творчества А. Платонова, и в «Котловане» строительство дома есть реализация главной метафоры эпохи — «строительство социализма» [3, с. 146; 4, с. 270 и др.] как счастливого устроения людей на земле. Удивительным образом «домостроительная» направленность этой метафоры обнаруживает сходство с идеей строительства на земле Церкви как «домостроительства благодати Божией», главным образом в посланиях апостола Павла, пишущего о таком новом «жилище», как «здание» Церкви, имеющей «Самого Иисуса Христа краеугольным камнем, на котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святый храм в Господе, на котором и вы устрояетесь в жилище Божие Духом» (Еф. 2: 20–22); «о домостроительстве благодати Божией» (Еф. 3: 2), которое есть «домостроительство тайны, сокрывавшейся от вечности в Боге» (Еф. 3: 9) и т. д.

Но ситуация с «домом» платоновской повести все-таки довольно специфическая, прежде всего из-за его подвижной многоликости и наличия у «дома» дублеров, связанных между собой, как сообщающиеся сосуды, — нескольких «башен» и девочки Насти.

Что касается строящихся «башен», через которые реализуется метафора «строительство социализма», то ситуация с ними в повести такая. Первую «башню» видит Вощев сразу по своем прибытии в «город», и эта «башня» уже частично построена: «Теперь он увидел середину города и строящиеся устройства его. <…> Вощев долго наблюдал строительство неизвестной ему башни; он видел, что… что-то уже прибыло в постройке для ее завершения» [9, с. 26]. После этого наблюдения героя следует вывод о бесчеловечном ха-

1 *Пришелец А.* Молодая поросль // Рабочая газета. 1929. 14 августа. С. 3.

2 *Немчинский Н.* Повесть о Турксибе // 30 дней. 1930. № 5. С. 5.

рактере «строительства» и его негативных последствиях — строго говоря, здесь никак не мотивированный: «Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет?» [9, с. 26]. Какую-то ясность такому суждению придают только слова одного из строителей, работающих на постройке другой «башни», но связанной с первой кровными узами: «Мы все свое тело выдавливаем для общего здания...» [9, с. 41]. Функция первой «башни» становится понятной только на фоне этой второй, и к тому же главной «башни» повести, к строителям которой и присоединяется Вощев.

Вторая, главная «башня» «Котлована» пока только планируется, и тоже в середине города. Именно эта еще даже не начатая башня, под которую разрывают котлован, и получает название «общепролетарского дома». Это название впервые появляется в размышлениях создателя «дома» Прушевского и тут же начинает варьироваться: «единственный общепролетарский дом», «общепролетарская жилплощадь», «общий дом пролетариату», «единый новый дом», «монументальный новый дом» и др., что согласуется и с вариативностью смыслового компонента образа. Кроме того, «общепролетарский дом» уже на стадии его планировки Прушевским удваивается — дом в центре города / башня в середине мира: вот Прушевский «выдумал единственный общепролетарский дом, вместо старого города, где и посейчас живут люди дворовым огороженным способом», а через несколько лет «другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» [9, с. 32]. Этот будущий «общий дом», с учетом множественности его характеристик и наименований, вобрал в себя все планы и надежды, которыми жила строящая социализм страна: это и новый дом, который «должен быть населен людьми» [9, с. 33]; и новый город, который возникнет «вместо старого города, где и посейчас живут люди дворовым огороженным способом» [9, с. 32]; и город — форпост построения социализма, поэтому и деревенские мужики «в пролетариат хотят зачисляться» [9, с. 115]; и строящая социализм страна, которая должна стать раем на земле, земля обетованная всех трудящихся, «общий дом пролетариату» — «эсесерша наша мать» [9, с. 95]; и, конечно, сам несущий все эти блага социализм, который считался высшей экономической формацией, уничтожающей зло и страдание, обещающий водвориться на всей земле, — сначала «в рамках одной страны», а затем и «в мировом масштабе»: в повести многократно подчеркивается благая

цель построения «общепролетарского дома», который должен обеспечить сохранение людей «от невзгоды» [9, с. 31], «счастливое поселение» трудящихся, ограждение детей «от ветра и простуды каменной стеной» [9, с. 58]. Значимо, однако, что к возведению этого «общепролетарского дома» строители так и не приступили; его гипотетическое строительство выливается в бесконечное рытье все углубляющегося котлована: главный образ «Котлована», «общепролетарский дом», — прежде всего идеальное сооружение.

Однако Платонов, конечно, хорошо понимал, что социализм в его стране все-таки строится; и не идеальное, а реальное «здание социализма» в жизни поднималось: ведь строились дома и города, заводы и электростанции, организовывались колхозы, крепла страна под названием СССР. Это историческое «здание социализма» Платонов тоже не оставил без внимания — именно его черты и несет на себе та башня, которую первой видит Вощев по прибытии в новый город и в которой «что-то уже прибыло для ее завершения». Про эту строящуюся «башню» высказано только одно опасение: «Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет?» Но башни в «Котловане», безусловно, связаны между собой: ведь те же самые люди строят реальное «здание социализма», которые думают, что строят идеальное. Разные башни означают просто разные аспекты «строительства социализма», у которого была как идеальная форма, так и реальная, историческая. Поэтому слова одного из строителей «дома»: «Мы все свое тело выдавливаем для общего здания...», — относятся и к историческому «зданию социализма». Эту странную мысль о том, что сами строители становятся как-бы строительным материалом «дома», его «камнями», Платонов будет повторять и в других произведениях, создавая картину почти телесного перехода людей в возводимые ими сооружения, — например, в более поздней повести «Ювенильное море» (1932): «Вермо понял, насколько мог, Ленина и Сталина: их мысль — это большевистский расчет на максимального героического человека масс, <...> который <...> творит сооружение социализма в скудной стране, беря первичное вещество для него из своего тела» [8, с. 353]. На эмоциональном уровне образ понятен: так как в нищей стране не было ни средств, ни ресурсов, «строительство» (социализма, страны, городов, промышленности и пр.) осуществлялось только за счет колоссального напряжения сил «строителей». К этой же особенности реального «здания социализма» относится вопрос Насти: «А почему в городе ночью трудят-

ся и не спят?» [9, с. 112]. Трудились же и не спали «в городе» потому, что на всех стройках пятилетки план не выполнялся. И чтобы ликвидировать этот «прорыв», трудились с утра до позднего вечера, часто по ночам и в выходные дни; работали до изнеможения, а изнемогали до смерти; отдавали «общему дому» всю свою энергию, изнуряли и калечили тело. Только так и сооружалось «здание социализма» — из самих строителей, превращающихся в его строительный материал.

Что касается Насти, то она берет на себя функции всех «башен» при следующих обстоятельствах. Строители «общепролетарского дома» не видят плодов своего труда и трудятся только с надеждой, что когда-то «радость сделается мыслью и будущий человек найдет себе покой в этом прочном доме» [9, с. 29]. Но «дома» нет, и пока его «строителям» нечему радоваться. Поэтому они решают привести на котлован девочку-сиротку «как элемент будущего» [9, с. 54], чтобы смотреть на нее и «от ее мелодичного вида… более согласованно жить» [9, с. 49], что и исполняет землекоп Чиклин. Так на котловане появляется Настя. А. Киселев, автор первой статьи о «Котловане», опубликованной под псевдонимом «А. Александров» в журнале «Грани» еще в 1970 г., высказал предположение, что эта необычная повесть Платонова посвящена судьбе России, прошлое и настоящее которой символизируют девочка Настя и ее мать: умершая мать Насти, «буржуйка» Юлия, — Россию вечную, историческую; сама же Настя олицетворяет новую советскую Россию, ставшую «сиротой» без России исторической [1, с. 140]. Только в контексте российской истории оказывается значимым и имя девочки, спасенной от почти верной смерти исторических катаклизмов: «Анастасия» в переводе с греческого означает «Воскресшая». Основные качества Насти — юность, буржуазное происхождение и сиротство — с разных сторон характеризуют молодую страну Советов, как ее понимал Платонов. Сравнение девочки со строящей социализм юной страной находит подтверждение в тексте повести: Платонов неоднократно ставит Настю в прямую параллель с «девочкой-эсесершей» [9, с. 95, 116]. При таких особенностях Настиного образа понятно, почему, при отсутствии «общепролетарского дома», она стала для «строителей» его наглядной заменой и источником вдохновения в работе: ведь Настя и есть «девочка-эсесерша», ради которой они работают, не жалея себя, строя «общий дом пролетариату», которым должна стать «эсесерша наша мать» [9, с. 95]. Более того, Плато-

нов дает Насте практически те же определения, что и «дому», и связывает с ней те же виды на будущее — она так же является «веществом создания и целевой установкой партии» [9, с. 58]; «будущим радостным предметом» [9, с. 64], ради которого стоит жить; даже «фактическим социализмом» [9, с. 58], — так что Настя могла бы с полным правом сказать: «Дом, который вы предполагаете строимым, — это я».

Так представлена центральная тема времени «строительство социализма» в этом удивительном произведении советской литературы. Переходящие друг в друга образы образует одно подвижное целое: строящийся, но не достроенный дом-башня и только планируемые «монументальный новый дом» в центре города, а также «башня в середине мира»; девочка, олицетворяющая одновременно настоящее и будущее страны, — все это грани одного «общепролетарского дома», объемлющего как идеальную сторону, так и реальность строящегося в стране социализма. Этой аллегорической образности «Котлована» трудно найти другое объяснение, кроме показа «здания социализма» как бы с разных сторон и под разными углами зрения.

Нет сомнения в том, что такое построение образа «общепролетарского дома» необычно. Но оно в точности соответствует образу Церкви в книге П. Флоренского «Столп и Утверждение Истины». Рассуждения о. Павла о Церкви опираются на один важный для него момент — у Церкви, считает о. Павел, есть два аспекта, до-мирный, т. е. небесный, и исторический, т. е. земной: ведь Церковь, с одной стороны, — эта запредельная реальность, созданная Богом раньше мира и предназначенная к тому, чтобы в конце времен стать единственной реальностью на земле [10, с. 335, 336, 339 и др.]; с другой — Церковь — также и «величина, в мире строимая» [10, с. 336] по образцу небесной Церкви, но из самих людей, за Христом последовавших и «уже вошедших своею эмпирическою стороною в Тело Христово» [10, с. 350]. О двух этих аспектах Церкви, небесном и земном, Флоренский рассуждает, опираясь на памятник раннехристианской письменности под названием «Пастырь» римского аскета I — начала II вв. Ерма. По содержанию «Пастырь» относят к апокалиптической литературе; произведение состоит из нескольких разделов; часть их составляют так называемые «Видения», из которых самыми замечательными называют видения Церкви. В этих видениях Церковь предстает перед Ермом в трех символических образах: в виде Женщины, символизирующей небесный аспект Церкви [10, с. 336];

в виде строящейся башни, которая означает исторический аспект Церкви, при этом башня строится из самих верующих, которые становятся ее «камнями»; и, наконец, в виде уже построенной башни, представляющей Церковь, ставшую единственной реальностью в конце времен. И весь этот комплекс образов, по мысли Флоренского, имеет одну цель — показать Церковь с разных точек зрения.

Вот как Флоренский описывает три символических образа Церкви: «В первом, премирном аспекте Ерм видел ее под образом женщины» [10, с. 336], возраст которой менялся от видения к видению. Так, сначала «Ерму явилась в видении Церковь под образом Старицы» [10, с. 306], старость которой Флоренский, следуя за Ермом, объясняет сотворением Церкви прежде мира. Эта Старица и показывает Ерму другую, историческую Церковь, символически изображенную в виде постройки башни: «Во втором, историческом, аспекте Ерм видел Церковь под образом башни, строимой на водах крещения юношами... Камнями же для стройки Церкви являлись христиане. Входя в состав постройки, эти камни спаивались так крепко, что вся башня представлялась как бы высеченною из одного цельного камня» [10, с. 337].

Церковь в образе Старицы сама объясняет Ерму значение башни: «Башня, которую ты видишь строимою, это — я, Церковь, явленная тебе теперь и прежде» [10, с. 338].

Первое видение Ерма относится к историческим временам: «Башня-Церковь еще не достроена» [10, с. 306]. Но вот «в новом видении Ерму является, как пророческое предвосхищение будущего, Башня-Церковь в законченном виде», ставшая единственной реальностью после исполнения времен.

Случайно или нет, но специфическая образность «Котлована» обнаруживает сходство с тем, как показана Церковь в книге П. Флоренского: у «общепролетарского дома» и Церкви общая форма башни; в обоих произведениях башен несколько, и они передают разные аспекты изображаемой сущности: как реальный исторический, так и идеальный задуманный; у «башен» похожий строительный материал — сами люди; социализм в «Котловане» получает два символических образа, «общепролетарского дома» и девочки, возраст которой символизирует молодость строящей социализм страны, подобно тому как Церковь является Ерму в двух символических

образах, Старицы и башни, при этом возраст Старицы символичен — он указывает на древность Церкви и сотворение ее раньше мира.

Предложенное о. Павлом объяснение раздельности символических образов в «Пастыре» Ерма в полной мере относится и к раздельности символических образов в «Котловане» Платонова: «Раздельность символических образов указывает на различие двух точек зрения» [10, с. 338]. Флоренский подчеркивает, что Церковь в двух своих аспектах, небесном и историческом, как до-мирная реальность и как величина, в мире строимая, Старица и башня — «это одно и то же существо, но только видимое под разными углами зрения» [10, с. 337–338]. Раздельность символических образов «общепролетарского дома» тоже акцентирует различие точек зрения на проблему: идеальное «здание социализма», его реальное «строительство» и строящая социализм молодая страна; при этом девочка и «башня» — это тоже одно нерасторжимое целое; одна реальность, но видимая под разными углами зрения.

Конечно, нельзя утверждать наверняка, что именно книга П. Флоренского «Столп и Утверждение Истины» подсказала Платонову идею представить социализм с разных точек зрения и послужила прообразом аллегорической образности «Котлована», в том числе единства строящейся башни и олицетворяющей его девочки. На иной источник именно этого двойного символа указала О. Меерсон, рассматривающая произведения Платонова с точки зрения наличия в них литургических подтекстов и аллюзий [7, с. 212, 214, 225 и др.]. Меерсон пишет о «литургической мотивировке сюжета» у писателя [7, с. 213] и «конкретном сценарии конкретного чинопоследования» [7, с. 213]. В устном возражении автору этой статьи Ольга Меерсон высказала предположение, что источником сложной символики «общепролетарского дома», в том числе двойного символа «Котлована», включающего человеческую ипостась, послужили православные песнопения, например, отождествление Богородицы с храмом в акафисте: «Хвалим Тя вси, яко одушевленный храм, Богородице». На это можно возразить, что о. Павел в своей книге опирается на те же литургические источники, но только расставленные им в образе Церкви акценты помогают понять всю совокупность идей, связанных со строительством социализма в «Котловане».

В «Котловане» есть еще один образ, по общему признанию, связанный с «общепролетарским домом» как его противоположность, — это «белые спокойные здания», которые предстают перед взором создателя «обще-

пролетарского дома» Прушевского во время прогулки, в ситуации особого времени, или его остановки, — «будто время не продолжалось дальше»:

> Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы и видел на конце ее белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. Он не знал имени тому законченному строительству и назначения его, хотя можно было понять, что те дальние здания устроены не только для пользы, но и для радости. Прушевский с удивлением привыкшего к печали человека наблюдал точную нежность и охлажденную, сомкнутую силу отдаленных монументов. Он еще не видел такой веры и свободы в сложенных камнях и не знал самосветящегося закона для серого цвета своей родины. Как остров, стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет сооружений и успокоенно светился. Но не все было бело в тех зданиях, — в иных местах они имели синий, желтый и зеленый цвета, что придавало им нарочную красоту детского изображения. «Когда же это выстроено?» — с огорчением сказал Прушевский [9, с. 59].

Это так называемое «видение Прушевского» — одна из загадок «Котлована». Его объясняли устойчивостью утопических идеалов Платонова — очередной город-утопия, утопия за утопией, которая опять переносится в будущее [11, с. 253; 6, с. 294 и др.]. Но были и другие объяснения — так, например, А. Киселев увидел в этом «видении» описание реальной церкви, которую Платонов в период гонений на нее описывает с любовью [5, с. 243].

Всякий, кто хоть раз обращал внимание на храмы в России, согласится с А. Киселевым, что Платонов писал картину «светящихся зданий» с натуры. Действительно, православные храмы — всегда «белый сюжет сооружений», в которых, однако, есть «синий, желтый и зеленый цвета»; их красота напоминает «нарочную красоту детского изображения», а сами они кажутся островами «среди остального новостроящегося мира». Но одно мешает согласиться с точкой зрения исследователя, что Прушевский видит выстроенный нашими предками храм: если бы старый интеллигент Прушевский увидел церковь — культовое здание, он бы ее узнал, ведь в детстве он был там много раз, и до сих пор сестра поздравляет его с Пасхой. Но то, что видит Прушевский, ему незнакомо, и он с удивлением спрашивает: «Когда же это выстроено?»

Есть еще одна оценка «видения» Прушевского, которая отчасти дополняет предыдущую: «То, что видит Прушевский <...>, это Небесный Город», Небесный Иерусалим [2, с. 8]. Аргументы, которые приводит исследовательница в доказательство своей точки зрения: «самосвечение и многоцветие» открывшегося Прушевскому прекрасного Города; его белый наряд невесты, как у спускающегося с небес Иерусалима в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 21: 2); нахождение Города «где-то на конце природы», когда уже и «время не продолжалось дальше».

Попробуем предположить, что Прушевскому, как и Ерму, в видении предстает именно Церковь, вот Платонов и придает ей черты церкви — культового здания. Многие детали «видения Прушевского» находят отзвук в книге «Столп и Утверждение Истины». Так, Прушевский видит «белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе». Свечение, как пишет Флоренский со ссылкой на Откровение Иоанна Богослова, — это особенность Небесного Иерусалима: «Дух Святой живет в этом Городе, светит ему» [10, с. 330]; в пасхальном ирмосе поется: «Светися, светися, Новый Иерусалиме». Прушевский даже издали понимает, «что те дальние здания устроены не только для пользы, но и для радости». О радости о. Павел пишет много. Он говорит о «теснейшей связи между идеей о Богородице и об Иерусалиме Горнем», которая утверждается в церковных песнопениях; о высшем тождестве Богородицы и Церкви; о воплощении в Богородице красоты Мира, которая воспринимается сердцем как радость. Поэтому и зовут Богородицу Радостью и «радости мира Ходатаицей», «Нечаянной Радостью», «Радостью всех радостей» [10, с. 355]. Прушевский удивляется «сомкнутой силе отдаленных монументов», открывшихся его взору, а также «вере и свободе в сложенных камнях». Необычность и особую прочность здания Церкви Флоренский объясняет тем, что камнями для ее постройки служили верующие, которые «спаивались так крепко, что вся башня представлялась как бы высеченной из одного цельного камня». Даже недоуменный вопрос Прушевского: «Когда же это выстроено?» — перекликается с рассуждением о. Павла о двух аспектах Церкви — небесном и историческом; в своем небесном аспекте Церковь создана до мира, а в историческом — это «величина в мире строимая», вплоть до исполнения времен.

Таким образом, «общепролетарский дом» — символ будущего счастливого устроения людей на земле — Андрей Платонов изображает как

прямую противоположность Церкви, как беспомощное подражание Божественному промыслу о спасении, которое приводит к результатам, противоположным ожидаемым: превращению людей в материал для строительства и гибели — ведь коммунистическая идеология задумывалась как новая религия, чье место она и заняла: дьявол «есть лишь жалкая “обезьяна Бога”» [10, с. 168].

У «Котлована» и «Столпа» противоположные финалы. Повесть Андрея Платонова заканчивается смертью олицетворяющей «общепролетарский дом» Насти и горьким признанием Вощева, что истины в новом мире нет: «Взял его в свидетели, что истины нет» [9, с. 109]. Книга Павла Флоренского заканчивается твердой уверенностью, что «Столп Истины — это Церковь» [10, с. 489].

Список литературы

1 *Александров А.* О повести «Котлован» // Грани. 1970. № 77. С. 134–143.
2 *Васильева М.* Котлован и Небесный город: Некоторые аспекты религиозной тематики в творчестве А. Платонова на рубеже 1920–1930-х гг. М., 1996. Деп. в ИНИОН РАН, № 52254.
3 *Гюнтер Г.* Котлован и Вавилонская башня // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 145–151.
4 *Золотоносов М.А.* «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 246–282.
5 *Киселев А.* Одухотворение мира: Н. Федоров и А. Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1994. С. 237–248.
6 *Маркштейн Э.* Дом и котлован, или мнимая реализация утопии // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 284–302.
7 *Меерсон О.* Апокалипсис в быту: Поэтика неостранения Андрея Платонова. М.: Гранат, 2016. 256 с.
8 *Платонов А.* Взыскание погибших. М.: ШКОЛА-ПРЕСС, 1995. 670 с.
9 *Платонов А.* Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. 379 с.
10 *Флоренский П.А.* Столп и Утверждение Истины. М.: Изд-во «Правда», 1990. Т. 1 (I). 490 с.
11 *Шеппард Дж.* Любовь к дальнему и любовь к ближнему в творчестве А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1994. С. 249–254.

References

1 Aleksandrov A. O povesti "Kotlovan" [About the novella *The Foundation Pit*]. *Grani*, Frankfurt on the Main, 1970, no 77, pp. 134–143. (In Russ.)
2 Vasil'eva M. *Kotlovan i Nebesnyi gorod: Nekotorye aspekty religioznoi tematiki v tvorchestve A. Platonova na rubezhe 1920–1930-kh gg.* [*The Foundation Pit* and Heavenly Jerusalem: some aspects of religious themes in Platonov's work at the turn of the 1920–1930s]. Dep. v INION RAN, № 52254. Moscow, 1996. 68 p. (In Russ.)
3 Giunter G. Kotlovan i Vavilonskaia bashnia [The Foundation Pit and The Tower of Babel]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: Problemy tvorchestva* [Andrey Platonov's "country of philosophers"]. Moscow, IWL RAS Publ., 1995. pp. 145–151. (In Russ.)
4 Zolotonosov M. A. "Lozhnoe solntse": "Chevengur" i "Kotlovan" v kontekste sovetskoi kul'tury 1920-kh godov [The Wrong Sun: *Chevengur* and *The Foundation Pit* in the

context of the early Soviet culture]. *Andrei Platonov: Mir tvorchestva* [Andrey Platonov's world]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1994, pp. 246–282. (In Russ.)

5 Kiselev A. Odukhotvorenie mira: N. Fedorov i A. Platonov [Spiritualization of the world: Fyodorov and Platonov]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: Problemy tvorchestva* [Andrey Platonov's "country of philosophers"]. Moscow, IWL RAS Publ., 1994, pp. 237–248. (In Russ.)

6 Markshtein E. Dom i kotlovan, ili mnimaia realizatsiia utopii [A House and a Foundation Pit, or The imaginary realization of the utopia]. *Andrei Platonov: Mir tvorchestva* [Andrey Platonov's World]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1994, pp. 284–302. (In Russ.)

7 Meerson O. *Apokalipsis v bytu: Poetika neostraneniia Andreia Platonova* [Apocalypse of the everyday life: the poetics of refamiliarization in Andrey Platonov]. Moscow, Granat Publ., 2016. 256 p. (In Russ.)

8 Platonov A. *Vzyskanie pogibshikh* [Recovery of the lost]. Moscow, ShKOLA-PRESS Publ., 1995. 670 p. (In Russ.)

9 Platonov A. *Kotlovan: Tekst, materialy tvorcheskoi istorii* [*The Foundation Pit*: the text and the documents of its history]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000. 379 p. (In Russ.)

10 Florenskii P. A. *Stolp i Utverzhdenie Istiny* [The Pilar and the foundation of the truth]. T. 1(I). Moscow, Izdatel'stvo "Pravda" Publ., 1990. 490 p. (In Russ.)

11 Sheppard Dzh. *Liubov' k dal'nemu i liubov' k blizhnemu v tvorchestve A. Platonova* [Love for the neighbor and love for the stranger in Andrey Platonov]. "Strana filosofov" Andreia Platonova: Problemy tvorchestva [Andrey Platonov's "country of philosophers"]. Moscow, IWL RAS Publ., 1994. pp. 249–254. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«ЧЕЛОВЕК С БОЛЬШОЙ БУКВЫ»? (ОБРАЗ В.И. ЛЕНИНА И ЕГО «МЕТАМОРФОЗЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО)

 Н.Н. Примочкина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 января 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-268-289

Статья написана при поддержке РФФИ, грант № 19-012-00325а

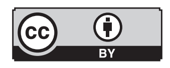
Аннотация: В статье рассматриваются неоднократные попытки М. Горького в период с 1920 по 1930 г. воссоздать средствами слова живой образ вождя русской революции В.И. Ленина. В 1917–1918 гг. Ленин и его единомышленники подвергались со стороны писателя беспощадной критике. В 1920 г. Горький предпринял первую попытку создать литературный портрет вождя, но сделал это столь неудачно, что портрет был расценен большевистской правящей верхушкой и русской интеллигенцией как насмешка, словесная карикатура. Сразу после смерти Ленина, в начале 1924 г. Горький создал свой знаменитый очерк «Владимир Ленин», в котором впервые вождь революции был назван Человеком с большой буквы. Однако в 1930 г. Горькому под нажимом партийных властей пришлось значительно его переработать. Во второй редакции писатель, видимо, задался целью создать литературный памятник великому человеку, «вдохновителю и вождю пролетариев всех стран», последовательно избавляя эту бронзовеющую на глазах фигуру от наиболее противоречивых черт характера. Ленин в сознании писателя и в 1930-е гг. продолжал оставаться идеалом Человека с большой буквы, но сам этот идеал Горькому пришлось «подкорректировать» согласно требованиям времени и политической обстановки.

Ключевые слова: М. Горький, образ Ленина, метаморфозы, идеал Человека.

Информация об авторе: Наталья Николаевна Примочкина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: nprim47@yandex.ru

Для цитирования: *Примочкина Н.Н.* «Человек с большой буквы»? (Образ В.И. Ленина и его «метаморфозы» в творчестве М. Горького) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 268–289. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-268-289



"MAN WITH A CAPITAL M"? LENIN'S IMAGE AND ITS METAMORPHOSES IN GORKY'S WORK

© 2019. N.N. Primochkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 27, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Acknowledgements: The article is supported by the Russian Foundation for Basic Research RFFI, project no 19-012-00325a.

Abstract: The article discusses repeated attempts of Maxim Gorky to embody the image of the leader of the Russian revolution, Vladimir Ulyanov-Lenin in the verbal form, in the period from 1920 to 1930. In 1917–1918, Lenin and his allies were objects of severe criticism. In 1920, Gorky made the first attempt to represent Lenin but in fiction did it so abortively that Bolsheviks and Russian intelligentsia took it for a mockery or caricature. Right after the death of Lenin, at the beginning of 1924, Gorky wrote his famous essay "Vladimir Lenin" that for the first time, calls Lenin a man with a capital M. However, in 1930, Gorky had to considerably revise the essay under the pressure of the communist party authorities. In the second edition, the author seemingly intended to create a verbal monument to the great man, "inspirer and leader of the proletarians of all countries," liberating his turning-into-bronze image from controversial details. In the 1930s, Lenin remained the ideal Man with a capital "M" for Gorky, but Gorky had to "correct" this ideal by adjusting it to the requirements of the time and political situation.

Keywords: M. Gorky, Lenin's character, metamorphosis, ideal person.

Information about the author: Natalia N. Primochkina, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: nprim47@yandex.ru

For citation: Primochkina N.N. "Man with a Capital M"? Lenin's Image and Its Metamorphoses in Gorky's Work. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 268–289. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-268-289

Воспоминания Горького о В.И. Ленине — одно из самых знаменитых произведений писателя. Ни одна научная работа советского периода не могла, просто не имела права обойти этот мемуарный очерк своим вниманием. Но чаще всего историко-литературному анализу подвергался тот текст очерка, который был создан писателем в 1930 г. А он значительно отличался от первой редакции воспоминаний, написанных сразу после смерти вождя, в конце января 1924 г. Этот текст в советское время не перепечатывался, о его существовании знали только немногие специалисты да любители-книголюбы. Еще худшая участь постигла первый литературный портрет Ленина, который Горький попытался создать в статье 1920 г., приуроченной к юбилею вождя. Она вообще на долгие годы оказалась под запретом, поскольку ее в самых резких выражениях осудил сам юбиляр.

Именно теперь, когда только что (в 2018 г.) отгремели шумные торжества по поводу 150-летия со дня рождения Горького, и в преддверии будущих торжеств 2020 г. в связи со 150-летним юбилеем Ленина, нам кажется своевременным снова вернуться к набившей в советское время оскомину теме «Ленин и Горький», чтобы по-новому осветить их сложные отношения дружбы-вражды, которые нашли особенно яркое отражение в неоднократных попытках писателя воссоздать средствами слова живой образ вождя русской революции.

Горький еще в юношеские годы начал мучительные и неустанные поиски своего идеала настоящего человека, человека будущего, которого он назвал Человеком с большой буквы. Этими поисками пронизано все его художественное творчество, его публицистические статьи, рецензии, воззвания и отклики (см. об этом подробнее: [14]). Однако далеко не сразу писа-

телю удалось увидеть этот идеал воплощенным в реальной жизни, признать одну из земных «особей», да еще из числа своих современников, таковым идеалом.

В 1917–1918 гг. идеалом Человека с большой буквы были для Горького два «величайших символа» «справедливости и красоты», два мировых образа, два воплощения действенной любви к человечеству — Христос и Прометей [7, с. 157]. Ленин и его ближайшие единомышленники в это время представлялись писателю «слепыми фанатиками», «обезумевшими сектантами», «бессовестными авантюристами» и «бешеными догматиками», а их политика — «самодержавием дикарей» [7, с. 228, 229]. Слова «бешеный», «безумный», «обезумевший» — наиболее часто употребляемые Горьким в это время для оценки деятельности Ленина и его правительства Народных Комиссаров.

В статье «К демократии», напечатанной в газете «Новая жизнь» сразу после Октябрьского переворота, Горький дал такую характеристику пролетарского вождя и его ближайших сподвижников:

> Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия.
>
> Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся, якобы по пути к «социальной революции» — на самом деле это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции. <...>
>
> Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт, стремится довести революционное настроение пролетариата до последней крайности и посмотреть — что из этого выйдет? [7, с. 149].

Через три дня в статье «Вниманию рабочих» Горький дал уже некий набросок будущего художественного образа Ленина, причем, несмотря на свое полное неприятие политики большевиков, писатель вынужден был признать за личностью вождя качества сильного и талантливого человека. Здесь уже можно разглядеть отдельные психологические черты, которые будут затем повторяться и варьироваться Горьким в более поздних словесных портретах вождя:

> Сам Ленин, конечно, человек исключительной силы; двадцать пять лет он стоял в первых рядах борцов за торжество социализма, он является одною из наиболее крупных и ярких фигур международной социал-демократии; человек талантливый, он обладает всеми свойствами «вождя», а также и необходимым для этой роли отсутствием морали и чисто барским, безжалостным отношением к жизни народных масс.
>
> Ленин «вождь» и — русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу.
>
> Он работает как химик в лаборатории, с тою разницей, что химик пользуется мертвой материей, но его работа дает ценный для жизни результат, а Ленин работает над живым материалом и ведет к гибели революцию [7, с. 151].

Выпады Горького не проходили мимо новой коммунистической власти. В главном большевистском органе печати — газете «Правда» — регулярно появлялись резко критические отповеди знаменитого писателя. В одной из них утверждалось, например, что «Горький больше уже не “буревестник” революции, а прямой изменник ее» [7, с. 280].

Горького, человека сверхчувствительного и крайне эмоционального, глубоко поразило покушение на жизнь Ленина, и он, несмотря на все политические и этические разногласия с большевиками, навестил осенью 1918 г. раненого вождя в больнице. С тех пор писатель начал постепенно включаться в культурную работу новой власти с робкой надеждой способствовать гуманизации одичавшего российского общества, очеловечению большевистской политики.

В апреле 1920 г. в советской России отмечалось 50 лет со дня рождения Ленина. Речь, которую Горький произнес на собрании Московского комитета РКП(б), посвященном этому юбилею, можно считать первой пробой пера в деле создания литературного портрета вождя русской революции. Впрочем, эта речь была, видимо, полной импровизацией и заняла всего пять–десять минут.

Сравнив вначале значение Ленина в истории России с ролью Петра Великого, Горький затем попытался рассказать о Ленине-человеке, в связи с чем вспомнил о двух личных встречах с ним в Лондоне (эпизод в гостинице,

куда Ленин пришел проверить, не сырой ли у Горького матрас) и на Капри (ловля Лениным рыбы «на палец», общение с местными рыбаками. Оба эпизода в расширенном виде вошли в позднюю редакцию очерка 1930 г.). Заканчивалось это «слово» о вожде призывом к присутствующим на заседании партийцам: «Очень надо ценить его, очень надо любить, очень надо помочь ему в его великой, в его всемирной, в его планетарной работе» [10, т. 24, с. 205].

Уже в этом первоначальном наброске будущего литературного портрета проявилась двойственность, противоречивость в восприятии писателем фигуры Ленина; и эту противоречивость Горький не только не стремился сгладить, но всячески подчеркивал. С одной стороны, это интеллигентный, простой человек, с другой — пугающий своей мощью гениальный политик, способный управлять по собственной воле и прихоти не только Россией, но и всем миром. «Такой он простой, такой милый, такой душевный, обычный простой русский человек, как каждый из вас, — уверял писатель своих слушателей. — И вдруг мы видим такую фигуру, глядя на которую, уверяю вас, хотя я и не трусливого десятка, но мне становится жутко. Делается страшно от вида этого великого человека, который на нашей планете вертит рычагом истории так, как этого ему хочется. И этот переход от простого, милого, душевного, смеющегося великолепным смехом, к этой громадной фигуре, значение которой трудно объять, — прямо-таки чудесен» [10, т. 24, с. 205].

Несмотря на всю эскизность и невнятность этой первой попытки дать словесный портрет вождя, вероятно, именно она навела на мысль редакцию большевистского журнала «Коммунистический интернационал», выходившего с 1 мая 1919 г., именно Горькому поручить написать юбилейную статью о вожде.

Эта передовая статья под заглавием «Владимир Ильич Ленин» была напечатана 20 июля 1920 г. в 12-м номере журнала. Вот как характеризует ее современная исследовательница творчества Горького Л.Н. Смирнова: «Шедевра не получилось, — статью затруднительно читать, невозможно передать ее содержание. Это поток сознания без четкого плана, без соблюдения хронологической последовательности событий, без четкой однозначной концепции. Горьковские оценки личности Ленина противоречивы и субъективны. Исторические экскурсы и оценки исторических деятелей не имеют отношения к основной теме» [5, с. 393].

Смирнова первая обратила внимание на то, что в этой статье писатель прибегнул к своему «излюбленному» художественному приему: «...прежде чем начать восхваления, Горький фиксирует внимание читателя на отрицательной черте или эпизоде из деятельности Ленина, либо приводит резкий отзыв о нем условного, враждебно настроенного персонажа» [5, с. 394–395]. Добавим к этому, что многие из тех отрицательных характеристик и оценок, которые Горький «передал» теперь «врагам» и «мещанам», прежде, в статьях 1917–1918 гг., принадлежали ему самому. Кроме того, приводя враждебные высказывания этих условных персонажей, Смирнова не отметила, как странно реагирует на них сам автор, как двусмысленно он их опровергает и разоблачает.

Если внимательно вчитаться в текст, авторская реакция покажется удивительной. Горький не только не опровергает эти отрицательные высказывания «врагов» и «мещан», напротив, он, по сути, присоединяется к ним, тем не менее находя каждый раз оправдание своему герою. Но оправдания эти звучат, как правило, слишком формально и совершенно неубедительно, а порой и просто смехотворно.

Например, Горький пишет об «объективно мыслящих людях», которые обвиняют Ленина «в том, что он является возбудителем жестокой гражданской войны, террора и других преступлений» [5, с. 375]. Писатель отнюдь не отрицает эти обвинения, но оправдывает их тем, что Ллойд Джордж, Клемансо и Вудро Вильсон, развязавшие мировую войну, являются не меньшими злодеями, чем Ленин.

Горький признает, что вождь большевизма совершил много политических ошибок, но объясняет их тем, что «ошибки Ленина — ошибки честного человека, и в мире еще не было ни одного реформатора, который действовал бы безошибочно» [5, с. 375].

Затем писатель приводит мнение «одного француза», который назвал русского вождя «гильотиной, которая мыслит». И автор отвечает ему, отнюдь не опровергая, а только уточняя его высказывание: «Работу его мысли я сравнил бы с ударами молота, который, обладая зрением, сокрушительно дробит именно то, что давно пора уничтожить» [5, с. 376].

Вслед за тем Горький обращается к мнению «мещан всего мира», которым Ленин кажется «Аттилой, пришедшим разрушить Рим мещанского благополучия и уюта». И снова автор не опровергает это мнение, а толь-

ко объясняет действия вождя тем, что «преступления современного мира оправдывают необходимость разрушения его» [5, с. 376].

А вот собственные горьковские характеристики и оценки вождя. Он не отрицает того факта, что деятельность Ленина носит террористический характер, но сомнительно оправдывает ее тем, что «террор стоит ему невыносимых, хотя и весьма искусно скрытых страданий» [5, с. 378].

Или, например, вызвавшее наибольшее возмущение как у коммунистов, так и у оппозиционно настроенной интеллигенции определение Ленина как современного «святого». Назвав вождя «святым», Горький тут же приводит мнение Черчилля, казалось бы, опровергающее эту авторскую характеристику. Оказывается, «святого» Ленина «Черчилль считает «самым свирепым и отвратительным человеком». И снова писатель не отрицает эту характеристику Ленина, данную его врагом, а лишь комментирует ее, утверждая, что «церковная святость» во все времена вполне уживалась со «свирепостью и жестокостью» [5, с. 376, 377].

Приступая к созданию хвалебного «акафиста», к восхвалению Ленина в юбилейной статье, Горький помнил свои резко негативные выступления против вождя в 1917–1918 гг. и чувствовал себя в связи с этим, вероятно, неловко, тем более что русская эмиграция во главе с И.А. Буниным постоянно упрекала его в непоследовательности и в приспособленчестве. Возможно, именно поэтому писатель решил здесь вновь повторить отдельные мысли из своих прежних статей. «Продолжаю думать, — как думал два года тому назад, — утверждал Горький в начале этого юбилейного очерка, — что для Ленина Россия — только материал опыта, начатого в размерах всемирных, планетарных» и «обречена служить объектом опыта» [5, с. 374]. В финале Горький повторяет прежние мысли о «безумии» Ленина, но теперь он готов, по его собственному признанию, снова петь славу «священному безумству храбрых» и заканчивает свою статью весьма двусмысленно звучащей фразой: «Из них же Владимир Ильич — первый и самый безумный» [5, с. 379].

Статья Горького о Ленине была 27 июля 1920 г., через неделю после ее появления в журнале «Коммунистический Интернационал», перепечатана в газете «Петроградская правда», и с ней смогла познакомиться не только коммунистическая руководящая верхушка, но и широкие круги российской интеллигенции, а затем и русская эмиграция. И во всех этих самых разных и

зачастую враждебных друг другу слоях российской общественности выступление Горького вызвало резкое неприятие вплоть до скандала.

Бывший друг Горького, а ныне его непримиримый идейный противник И.А. Бунин первый иронически назвал эту статью «акафистом». «Горький, — писал он в одной из своих эмигрантских статей, — закатывает настолько бесстыдный акафист “святому” и даже превзошедшему всех святых в мире “Ильичу”, что краснеют все еще не околевшие с голоду советские ломовые лошади» [4, с. 109].

Вскоре и писатель А.В. Амфитеатров, который в 1920 г. проживал еще в Петрограде, вспомнил об этом периоде жизни. Через год, находясь уже в эмиграции, он писал:

> В то время в Питере ходила по рукам моя статья «Ленин и Горький», написанная несколько раньше по поводу пресловутого гимна, воспетого Горьким главе коммунистической России, в котором Ленин был превознесен выше Петра Великого. <…> Даже коммунисты признавали сконфуженно, что Горький пересолил в усердии <…>
>
> Дело в том, что статья Горького возмущает своим беспримерно льстивым тоном и безграничным гиперболизмом похвал только до тех пор, пока читатель уверен, что Горький славословит Ленина серьезно. Но попробуйте допустить, будто он пишет свой акафист с затаенною лукавою целью пародии, — и вы удивитесь, в какую смешную и нелепую гримасу мгновенно искажается тогда глубокомысленно важная физиономия этого курьезного произведения. «Гениальный», «честнейший», «добрейший», «святой» Ленин, в напыщенных хвалах Горького, неожиданно карикатурно оказывается таким круглым дураком, таким круглым невеждою, таким бессердечным лицемером и негодяем, что, право же, даже мы, его противники, гораздо лучшего о нем мнения [1, с. 3].

Эти воспоминания Амфитеатрова интересны во многих отношениях. Во-первых, они свидетельствуют о том, насколько негативно было воспринято выступление Горького не только в кругах оппозиционно настроенной российской интеллигенции, но и среди коммунистических руководителей, партийцев. Во-вторых, Амфитеатров, сам талантливый пародист, тонко уловил противоречивость, даже двусмысленность многих горьковских оценок вождя, действительно сообщавших им какой-то пародийный оттенок.

На самом деле, эти явно чрезмерные похвалы Ленину звучат порой слишком уж сомнительно, чуть ли не издевательски. Причем подтекст, скрытый смысл этих славословий и восхвалений дается Горьким как будто намеренно грубо и очень хорошо читается. Ленин, при всей его прямолинейности, был, видимо, достаточно умен, чтобы прочитать этот подтекст и по достоинству «оценить» все двусмысленности, которые Горький буквально рассыпал чуть не в каждой строке, в каждом пассаже своего «акафиста». Через три дня после его появления в «Петроградской правде», 31 июля 1920 г. Ленин обратился в Политбюро ЦК РКП(б) с просьбой принять специальное постановление о статьях Горького в журнале «Коммунистический Интернационал» и сам набросал его текст:

> Предлагаю *сбором подписей* в Политбюро:
>
> Политбюро Цека признает крайне неуместным помещение в № 12 «Коммунистического Интернационала» *статей* Горького, особенно передовой, ибо в этих статьях не только нет *ничего* коммунистического, но много *анти*коммунистического.
>
> Впредь никоим образом *подобных* статей в «Коммунистическом Интернационале» не помещать.
>
> *Ленин* [11, т. 54, с. 429].

В тот же день Политбюро ЦК РКП(б) приняло соответствующее запретительное постановление, повторявшее почти дословно записку Ленина. С тех пор произведения Горького в журнале «Коммунистический Интернационал» не выходили. О скандальной юбилейной статье Горького, посвященной вождю революции, в советское время постарались забыть. Не вошла она и в 30-томное собрание сочинений писателя, и была републикована лишь совсем недавно, в малотиражном научном сборнике, посвященном горьковской публицистике [5, с. 374–379].

Вероятно, до Горького дошло резко отрицательное мнение Ленина о его юбилейной статье. Отношения писателя с коммунистическим вождем и всей партийной верхушкой с течением времени все более портились. В конце концов он был вынужден осенью 1921 г. уехать из России на долгие годы в Европу. Из-за границы Горький написал всего одно, довольно резкое и критическое письмо вождю, после чего их переписка больше не возобновлялась.

Н.Н. Берберова в книге «Курсив мой» писала о тяжелом душевном состоянии писателя в первые годы его жизни за рубежом: «Он приехал в Европу <...> сердитый на многое, в том числе и на Ленина. И не только сердитый на то, что творилось в России в 1918–1921 годах, но и тяжело разрушенный виденным и пережитым» [2, с. 226]. О своих сложных отношениях с вождем Горький откровенно написал за несколько дней до его смерти Р. Роллану: «В начале 18-го года я понял, что никакая иная власть в России невозможна и что Ленин — единственный человек, способный остановить процесс развития стихийной анархии в массах крестьян и солдат. Однако это не значит, что я вполне солидаризировался с Лениным; в течение четырех лет я спорил с ним, указывая, что его борьба против русского анархизма принимает, приняла характер борьбы против культуры. Указывал, что истребляя русскую интеллигенцию, он лишает русский народ мозга. И, несмотря на то, что я люблю этого человека, а он меня, кажется, тоже любил, моментами наши столкновения будили взаимную ненависть» [8, т. 14, с. 287].

Получив известие о смерти Ленина, последовавшей 21 января 1924 г., Горький сразу принялся писать свои воспоминания о вожде, стремясь воссоздать живой, многогранный и противоречивый облик этого масштабного человека. Писатель создавал образ Ленина под влиянием сильных эмоций, вызванных его кончиной. «Писал и — обливался слезами. Так я не горевал даже о Толстом» [8, т. 15, с. 297], — признавался Горький в письме М.Ф. Андреевой.

Воспоминания под заглавием «Владимир Ленин» были впервые напечатаны в мае 1924 г. в первом номере частного, непартийного ленинградского журнала «Русский современник». Редактор этого журнала, старый приятель Горького А.Н. Тихонов обратился к писателю с просьбой написать эти воспоминания уже на следующий день после смерти вождя (см.: [13, с. 297]). Видимо, Горький сразу же ответил телеграммой (не сохранилась), в которой обещал отдать будущий очерк «Русскому современнику». 30 января Тихонов писал Горькому: «Спасибо Вам большое за рукопись об Ильиче. Ждем ее с нетерпением» [13, с. 300]. Получив от писателя очерк 3 марта 1924 г., Тихонов 5 марта телеграммой попросил автора сделать необходимые сокращения «политической части рукописи» [13, с. 302]. Горький пошел навстречу этой просьбе и произвел отдельные сокращения. Однако членов редакции его поправки, видимо, не удовлетворили, и они решили действовать на свой страх и риск.

22 марта Тихонов послал Горькому отредактированный и сокращенный очерк. В сопроводительном письме он попытался оправдаться, приведя веские, на его взгляд, причины, побудившие редакцию к этим сокращениям. Как опытный редактор, Тихонов, хотя он был в эти годы весьма далек от классовой идеологии и официальной партийной политики, сразу понял, насколько созданный Горьким образ вождя не соответствует уже сложившимся официальным канонам его изображения в советском искусстве и литературе, насколько он нецензурен. «Я нисколько не сомневаюсь, — писал Тихонов Горькому, — что, живи Вы здесь, с нами, Вы первый бы предложили изменить статью. Многое, что в ней сказано, звучит здесь, в Москве совсем не так, как предполагает автор. Многое, о чем писано в общем плане, становится здесь конкретным лозунгом, который будет использован совсем не в интересах автора и его целей» [13, с. 303]. Здесь же Тихонов заявил, что публикация очерка о Ленине в его «первозданном» виде грозит журналу большими неприятностями вплоть до его закрытия.

Не располагая ответными письмами Горького Тихонову этого времени, мы не знаем, как отреагировал писатель на подобные самовольные действия. Горький не отказался от печатания очерка «Владимир Ленин» в «Русском современнике». Однако можно предположить, что такое обращение с его рукописью не вызвало у него восторга. Судя по тому, что в 1927 г. очерк был напечатан в двух «горьковских» берлинских изданиях без купюр, внутренне писатель не был согласен с журнальными сокращениями и пошел на них скрепя сердце, связанный обещанием, данным Тихонову.

Внезапная и преждевременная смерть Ленина во многом примирила с ним Горького. Но не могла совсем изгладить из памяти писателя их непримиримые противоречия во взглядах на жизнь и судьбу русского народа, перспективы революции, политику и практику большевистского правления. Эта неоднозначность, двойственность в отношении Горького к личности покойного вождя не могла не отразиться на воспоминаниях о нем, написанных сразу после его смерти. Даже похвалы писателя порой звучат довольно двусмысленно и противоречиво. В самом начале очерка он, например, процитировал следующий отзыв о смерти Ленина в одной из немецких газет: «Велик, недоступен и страшен кажется Ленин даже в смерти» [6, с. 229]. А вслед за тем дал собственное впечатление от фигуры вождя, которая одновременно восхищала, удивляла и пугала его: «...он для меня

один из тех праведников, один из тех чудовищных, полусказочных и неожиданных в русской истории людей воли и таланта, какими были Петр Великий, Михайло Ломоносов, Лев Толстой и прочие этого ряда. Я думаю, что такие люди возможны только в России, история и быт которой всегда напоминают мне Содом и Гоморру» [6, с. 229]. А вот как неоднозначно, скорее отрицательно, характеризует Горький ораторское искусство Ленина, его «четкие, ясные слова»: «Они всегда напоминали мне холодный блеск железных стружек» [6, с. 230].

Горький не оставил без внимания такую важную черту характера Ленина, как жестокость. Из первой публикации очерка была изъята фраза «Много говорили и писали о жестокости Ленина», которая сохранилась в тексте 1930 г. [9, т. 20, с. 30]. Но, хотя в первой публикации нет прямых обвинений вождя в жестокости, по сути этот тезис здесь еще более усилен и развернут: «Невозможен вождь, который — в той или иной степени — не был бы тираном. Вероятно, при Ленине перебито людей больше, чем при Уот Тайлере, Фоме Мюнцере, Гарибальди» [6, с. 236]. Как видим, Горький не отрицает тезиса о жестокости и тиранстве вождя русской революции, но одновременно всячески подчеркивает в очерке его нечеловеческую, железную волю в достижении своих целей.

Вторая черта характера Ленина, которую замечает и выделяет автор, — это его склонность к упрощению жизни, к искусственной прямолинейности взгляда на действительность. Отметим попутно, что обе эти черты — и жестокость, и стремление к упрощению жизни — связывают образ Ленина с образом другого вождя, революционера-большевика Якова Зыкова из «Рассказа о необыкновенном», написанного Горьким незадолго до очерка.

Яков Зыков — простой человек, выходец из народных низов. После долгих блужданий по России в поисках своей «правды» он приходит в ряды большевиков, становится красным партизаном, а позже и крупным советским руководителем. Основная идея, главный философский посыл Зыкова — это его убеждение в необходимости упростить жизнь, избавиться от всего «необыкновенного» в ней. Как же относится к подобной философии автор? При внимательном чтении и анализе этого сложно построенного произведения становится очевидным, что горьковская правда о жизни и революции вскрывается в нем не прямо, она не формулируется Зыковым, от

лица которого ведется повествование, но обнаруживается в напряженной внутренней полемике автора со своим героем. В «Рассказе о необыкновенном» Горький вновь, теперь уже в художественной форме, выразил свою тревогу о том, что в ходе революции могут победить косность, анархия и разного рода идеи упрощения жизни, отчего произойдет общее понижение культуры в России, а революция, растеряв по дороге свой творческий потенциал, превратится из социалистической в «казарменную».

В очерке о Ленине неоднократно повторяется мысль о стремлении к «простоте» как основной черте характера вождя революции. «Прост, как правда» [6, с. 232], — говорят о нем окружающие. «Был он прост и прям, как все, что говорилось им» [6, с. 230], — добавляет от себя автор, а через несколько страниц передает слова самого Ильича, подтверждающие эту характеристику: «Вы говорите, что я слишком упрощаю жизнь. Что это упрощение грозит гибелью культуре, а?». «Русской массе, — утверждал далее Ленин, — надо показать нечто очень простое, очень доступное ее разуму. Советы и коммунизм — просто!» [6, с. 236]. «Может быть, — признает Горький, — Ленин понимал драму бытия несколько упрощенно и считал ее слишком легко устранимой...» [6, с. 234].

Еще больше связь Ленина с упростителем жизни Яковом Зыковым ощутима в той характеристике, которую дал вождю Горький в упомянутом выше письме Р. Роллану. «Основной недостаток Ленина, — писал он 15 января 1924 г., — это его русская, мужицкая вера в необходимость "упростить" жизнь. Он думал, что этого можно достигнуть механизацией труда и отношений между людьми. Нет сил, нет средств убедить его в том, что "упрощение" неизбежно грозит вызвать в утомленной массе русского мужика не развитие энергии и трудоспособности, а, наоборот, стремление к покою, к психической энтропии, к мертвому равновесию и культурному застою» [8, т. 14, с. 287].

В первой редакции очерка «Владимир Ленин», написанной под непосредственным впечатлением от смерти вождя, Горький сравнивал его со своим любимым героем Данко. «Для меня Ленин, — писал он, — герой легенды, человек, который вырвал из груди своей горящее сердце, чтоб огнем его осветить людям путь от позорного хаоса современности, из гнилого, кровавого болота душной, разлагающейся "государственности"» [6, с. 229]. Однако через несколько месяцев после этого, в том же 1924 г., Горький со-

здал символический рассказ-притчу «Проводник», в котором продолжил художественное осмысление фигуры народного вождя и его роли в судьбе России, создав образ, по сути, противоположный герою своей ранней романтической легенды.

Символично уже само название рассказа «Проводник». В тексте слово «проводник» иногда заменяется еще более сильным определением роли главного героя: «путеводитель». Как бы отталкиваясь от своего раннего произведения о Данко, который, жертвуя собой, выводит людей из темного губительного леса на дорогу к свету, к свободе, Горький создает теперь образ проводника, который, напротив, не зная дороги, заводит своих спутников в непроходимую лесную чащу.

Третья черта, которую всячески подчеркивает Горький в облике и характере Ленина, — это его «русскость», что отнюдь не являлось для писателя однозначно положительной характеристикой человека. В конце первой редакции очерка Горький, например, утверждал: «И был он насквозь русский человек с “хитрецой” Василия Шуйского, с железной волей протопопа Аввакума, с необходимой революционеру прямолинейностью Петра Великого» [6, с. 244].

В очерке о Ленине писатель особо выделяет «мужицкие», национально-русские черты характера Ильича: его «простоту», талантливость, хитрость, силу. Но в комплекс этих национальных черт входили и безответственность, недальновидность. За эти качества характера, присущие Ленину как носителю русского национального менталитета, Горький многократно критиковал его в своей публицистике революционного времени, в частности, в цикле статей «Несвоевременные мысли». Эти же качества становятся определяющими и в образе «знающего старика Петра» в рассказе «Проводник». Причем и здесь они тоже подаются как национально-русские черты. Это сразу заметили некоторые наиболее чуткие и глубокие почитатели горьковского таланта. Например, С.Н. Сергеев-Ценский, прочитав рассказ, писал Горькому: «Небольшая по размеру вещица производит впечатление значительной вещи; до того в ней много типичного, национально-русского» [9, т. 18, с. 482].

Разумеется, мы далеки от прямолинейного толкования этого символического рассказа как политической притчи, политической аналогии, но все же нельзя не учесть, что Горький, сильно психологически «ушибленный» крово-

пролитными событиями русской революции, в начале 1920-х гг. постоянно обращался своей художественной мыслью к пережитому. И в этом контексте проводник Петр, не знавший дороги и безответственно заведший людей в непроходимую чащу, невольно вызывает в памяти другого «путеводителя» русского народа, революционного вождя, который в 1917 г. призывал своих единомышленников, не думая о последствиях, незамедлительно «ввязаться в драку». Рассказ, как уже говорилось, создавался вскоре после смерти Ленина, и напряженные размышления Горького о вожде и его деле могли найти отражение в эмблематическом подтексте этого произведения.

Сам писатель никогда не рассматривал «Рассказ о необыкновенном», очерк «Владимир Ленин» и рассказ «Проводник» как некий цикл. Однако глубинная связь этих произведений все же прослеживается. Все три написаны почти одновременно, в год смерти Ленина. Их объединяет общая тема — раскрытие характера народного вождя русской революции. Для всех трех характерны общие философско-нравственные мотивы: мотив «упрощения» бесконечно сложного и противоречивого бытия, мотив «жестокости» как обязательной черты революционного вождя и, наконец, мотив его национальной принадлежности, «русскости».

Главная творческая задача, которую поставил перед собой писатель, — нарисовать образ Ленина-человека, человека сложного и противоречивого, со всеми присущими ему положительными и отрицательными чертами характера. Недаром в рукописи воспоминания первоначально так и назывались — «Человек». Горький на протяжении небольшого по объему очерка пять раз называет Ленина Человеком с большой буквы. Однако он нарисовал образ этого Человека согласно своим тогдашним гуманистическим взглядам и творческим установкам. Вот как сам Горький писал в это время о своих художественных предпочтениях и своем особом интересе к «пестрому» русскому национальному характеру:

> Я особенно люблю людей недоделанных, не очень «мудрых», немножко сумасшедших, «безумных», люди же «здравомыслящие» мало интересны мне. Не трогает меня человек «законченный», совершенный, как дождевой зонтик. <...>
>
> Человек немножко «безумный» не только более приятен лично мне, но и вообще он более «правдоподобен», более гармонирует с общим тоном

жизни, явлением непонятного, фантастического, что и делает жизнь такой адски интересной [9, т. 18, с. 402].

На несомненную, хотя, на первый взгляд, и странную, даже парадоксальную связь между высказыванием Горького о его особом интересе к человеку неординарному, даже немного «безумному» и образом главного героя очерка «Владимир Ленин» указывает и тот факт, что на полях автографа с вышеупомянутым текстом писатель сделал запись (вероятно, пометку для памяти): «В.И. <Ленин> на Капри» [9, т. 18, с. 539]. Интересно также отметить, что приведенная цитата взята из текста, который был впервые напечатан Горьким в качестве заключения к рассказам «Проводник» и «Мамаша Кемских», появившимся в 1925 г. под общим заголовком «Записки из дневника» в журнале «Молодая гвардия». О глубинной, символической перекличке рассказа «Проводник» с очерком о Ленине мы уже упоминали выше.

Определение «безумный», которое Горький не раз использовал для характеристики вождя русской революции, употреблялось писателем, разумеется, в метафорическом смысле. Оно означало фанатичный, решительный, идущий напролом, сметающий все препятствия на пути к своей цели и т. п. После смерти Ленина, когда в Советской России и во всем мире стало известно о тщательно скрывавшейся большевистской правящей верхушкой тяжелой болезни вождя, о неоднократно поражавших его мозговых ударах (инсультах), приведших к почти полной парализации и не метафорическому, а настоящему, реальному безумию, Горький, конечно, не мог оперировать этим медицинским термином, понимая, что это было бы предательством по отношению к покойному другу. Видимо, именно поэтому слово «безумный» и даже такое излюбленное писателем выражение, как «безумство храбрых», он посчитал недопустимым повторить хотя бы раз в своем посмертном очерке о Ленине.

Послереволюционный горьковский эстетический идеал человека, который нашел своеобразное отражение и в очерке о вожде русской революции, никак не подходил для нарождающейся эстетики советского искусства, с его классовой черно-белой идеологией, духовным примитивизмом и плакатными формами. Большевистская критика приняла созданный Горьким портрет Ленина, мягко говоря, «прохладно». Например, А.З. Лежнев

на страницах журнала «Красная новь» заявил, что, несмотря на множество «интересных подробностей, тонко подмеченных черт», личность Ленина «понята и освещена» Горьким в целом «неверно, фальшиво» [9, т. 20, с. 534]. Руководитель напостовского движения Г.Л. Лелевич также обвинил писателя в «непонимании Ленина и ленинского дела», хотя и признал, что очерк «содержит массу ценного фактического материала» [9, т. 20, с. 534]. Но особенно резкой критике созданный Горьким образ вождя подверг один из самых могущественных в то время руководителей советского государства Л.Д. Троцкий.

7 октября 1924 г. в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» (№ 229) появилась его большая, почти на целую полосу статья, в грубых тонах критикующая очерк Горького о Ленине. Троцкий обвинил писателя в «банальном психологизме и мещанском морализировании» и попытался человечному облику вождя в очерке Горького противопоставить свою трактовку его личности. Он утверждал, что «Горький наделил Ленина интеллигентской расколотостью и столь высоко почитавшейся в свое время “больной совестью”», чем будто бы «клеветал» на вождя и создавал его «фальшивый» образ.

Жестоко расправляясь с новой попыткой Горького создать литературный портрет вождя революции, Троцкий наверняка помнил о возмущенной реакции Ленина на юбилейную статью писателя 1920 г., напечатанную в журнале «Коммунистический интернационал». Ведь Троцкий как член Политбюро ЦК ВКП(б) сам принимал, в числе других, постановление, запрещающее Горькому печататься в этом журнале. А если присмотреться внимательно, то можно легко обнаружить в новом очерке Горького «следы» этой скандальной статьи (например, вместо прежнего признания Ленина «святым» в очерке 1924 г. он назван «праведником» и «чудотворцем»).

Отзыв Троцкого вызвал у Горького негодование. Ознакомившись с ним, он записал «для себя»: «Суждения Льва Троцкого по поводу моих воспоминаний о Ленине написаны хамовато по моему адресу и с неожиданным для меня цинизмом демагога. <...> Не хочет ли Троцкий, рисуя Ленина таким топором, таким “революционером без оглядки”, взвалить именно на него всю тяжесть ответственности пред историей за “разбитые горшки”? <...> Троцкий — наиболее чужой человек русскому народу и русской истории» [9, т. 20, с. 535].

Напротив, некоторые из сочувствующих Горькому литераторов русского зарубежья высоко оценили «неканоничность» созданного им образа вождя. Например, в рецензии на первый номер «Русского современника» М. Осоргин особо выделил статью Горького, которая, по мнению автора, не идет ни в какое сравнение «с ворохом официальных характеристик» в «казенных периодических изданиях» [12, с. 551].

Разумеется, горьковский «неканонический» образ вождя, с самого его появления встреченный «в штыки» официальной партийной критикой, с течением времени стал для большевистских властей абсолютно неприемлемым. К концу 1920-х гг. в массовом сознании советских людей уже сложился вполне определенный образ Ленина — железного вождя революции, великого кормчего, сверхчеловека без слабостей и недостатков, образ, в котором оставалось все меньше человеческого. В этих условиях тиражировать в СССР воспоминания Горького о Ленине 1924 г. было просто невозможно, политически опасно. Поэтому партийное руководство Госиздата, когда в 1928 г. начало выходить юбилейное (в связи с 60-летием писателя) 23-томное собрание сочинений Горького, потребовало от автора существенно «подкорректировать» созданный им литературный портрет вождя, по возможности избавить его от живых человеческих черт, которые разрушали сложившийся в массовом сознании цельный монолитный образ.

Подробно, с привлечением новых архивных материалов обо всех перипетиях работы Горького над текстом очерка о Ленине 1930 г. написала И.А. Бочарова в статье «К истории создания второй редакции очерка М. Горького "В.И. Ленин"» [3]. Нам остается вслед за этой исследовательницей констатировать, что Горький пошел в данном случае на уступки и согласился почти со всеми сокращениями и изменениями текста, о которых его просил заведующий Госиздатом А.Б. Халатов. Интересно при этом отметить: Халатов в своем письме адресату от 27 марта 1930 г. просил избавить образ Ленина от тех самых черт его характера и мировоззрения, которые Горький выделил как основополагающие в духовном облике вождя: от его «русскости», «гордости Россией и русскими», а также от его стремления к упрощению жизни и от его «праведности». «Несвоевременными» назвал Халатов и откровенные признания Горького в том, что он «очень сомнительный марксист» и «расходится с коммунистами» по основным вопросам [3, с. 136].

В результате этих исправлений, которые были произведены частично самим автором под нажимом Халатова, частично работниками Госиздата, образ Ленина был избавлен от «идеалистически-романтических» черт и получил большую цельность. Горький до минимума сократил в характеристике Ленина определение «русский», убрал сравнение с Данко, вычеркнул место, где Ленин был назван «праведником» и т. д. Как уже говорилось, в первой редакции очерка определение Человек с большой буквы встречается по отношению к Ленину пять раз, во второй оно сократилось до одного.

Если в первой редакции очерка Горький попытался нарисовать сложный, противоречивый облик железного вождя революции и одновременно русского интеллигента, не чуждого человеческих чувств и эмоций, то во второй редакции писатель, видимо, задался целью создать литературный памятник великому человеку, «вдохновителю и вождю пролетариев всех стран» [9, т. 20, с. 31], последовательно избавляя эту бронзовеющую на глазах фигуру от наиболее противоречивых черт характера.

Первая редакция очерка «Владимир Ленин» написана тем же методом прихотливого монтажа разрозненных, разнесенных по времени фрагментов воспоминаний, дневниковых записей, портретных характеристик и лирических авторских размышлений, каким несколько ранее были написаны знаменитые воспоминания Горького о Л.Н. Толстом, а также произведения, вошедшие в книгу «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924). Все эти небольшие фрагменты текста, как древняя церковная мозаика, складываются в целостный образ благодаря авторскому мастерству. Этот прием, словно позаимствованный у старых мастеров, позволил Горькому создать особенно выразительные, многогранные и многокрасочные, яркие и выпуклые образы своих великих современников. При первой публикации очерка о Ленине в 1924 г. в журнале «Русский современник» отдельные фрагменты текста были даже графически отделены друг от друга чертой. В 1930 г. Горький постарался тщательно «заделать», «загрунтовать» все «стыки» и «швы» между отдельными фрагментами этой словесной мозаичной структуры, превращая золотую мозаику в монументальную фреску.

Ленин в сознании писателя и в 1930-е гг. продолжал оставаться идеалом Человека с большой буквы, но сам этот идеал Горькому пришлось «подкорректировать» согласно требованиям времени и политической обстановки.

Список литературы

1 *Амфитеатров А.* Горестные заметы. X. // Новая русская жизнь (Гельсингфорс). 1921. № 233. 11 окт.

2 *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996. 734 с.

3 *Бочарова И.А.* К истории создания второй редакции очерка М. Горького «В.И. Ленин» // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Кн. 2. С. 135–147.

4 *Бунин И.А.* Записная книжка // И.А. Бунин. Публицистика 1918–1953 годов. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 107–110.

5 Горький в журнале «Коммунистический интернационал» / вступ. ст., послесловие, подгот. текста и примеч. Л.Н. Смирновой // Публицистика М. Горького в контексте истории. М.: ИМЛИ РАН, 2007. М. Горький. Материалы и исследования: Вып. 8. С. 252–399.

6 *Горький М.* Владимир Ленин // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 229–244.

7 *Горький М.* Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М.: Сов. писатель, 1990. 394 с.

8 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–2019.

9 *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.

10 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1956.

11 *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: в 55 т. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит., 1975.

12 М. Осоргин о Горьком / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.А. Бочаровой // Публицистика М. Горького в контексте истории. М.: ИМЛИ РАН, 2007. М. Горький. Материалы и исследования: Вып. 8. С. 540–559.

13 Письма А.Н. Тихонова М. Горькому 1923–1925 гг. (Из истории журнала «Русский современник») / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.Н. Примочкиной // Горький. Неизвестные страницы истории. М.: ИМЛИ РАН, 2014. М. Горький. Материалы и исследования: Вып. 12. С. 266–337.

14 *Спиридонова Л.А.* Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. М. Горький. Материалы и исследования: Вып. 9. С. 9–40.

References

1 Amfiteatrov A. Gorestnye zamety. X. [Sad notes. X]. *Novaia russkaia zhizn’*, (Gel’singfors), 1921, no 233, 11 okt. (In Russ.)

2 Berberova N. *Kursiv moi: Avtobiografiia* [Italics are mine: Autobiography]. Moscow, Soglasie Publ., 1996. 734 p. (In Russ.)

3 Bocharova I. A. K istorii sozdaniia vtoroi redaktsii ocherka M. Gor’kogo “V.I. Lenin” [To the history of the second edition of Gorky's essay “V.I. Lenin”]. *Tekstologicheskii vremennik. Russkaia literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniia*

[Textological annual. Russian literature of the 20th century: Questions of textual criticism and source studies]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012, book 2, pp. 135–147. (In Russ.)

4 Bunin I.A. Zapisnaia knizhka [Notebook]. *I.A. Bunin. Publitsistika 1918–1953 godov* [I.A. Bunin. Essays, 1918–1953]. Moscow, IWL RAS, "Nasledie" Publ., 2000, pp. 107–110. (In Russ.)

5 Gor'kii v zhurnale "Kommunisticheskii internatsional" [Gorky in the magazine *Communist international*], introd., with a preface and comments by L.N. Smirnova. *Publitsistika M. Gor'kogo v kontekste istorii* [Essays by Maxim Gorky in historical context]. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, M. Gor'kii. Materialy i issledovaniia [Maxim Gorky. Materials and studies], issue 8, pp. 252–399. (In Russ.)

6 Gor'ky M. Vladimir Lenin [Vladimir Lenin]. *Russkii sovremennik*, 1924, book 1, pp. 229–244. (In Russ.)

7 Gor'ky M. *Nesvoevremennye mysli. Zametki o revoliutsii i kul'ture* [Untimely thoughts. Notes about revolution and culture]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 394 p. (In Russ.)

8 Gor'ky M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t.* [Complete works. Letters: in 24 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1997–2019. (In Russ.)

9 Gor'ky M. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 t.* [Complete works. Fiction: in 25 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1968–1976. (In Russ.)

10 Gor'ky M. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected works: in 30 vols.]. Moscow, GIKhL Publ., 1949–1956. (In Russ.)

11 Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii: v 55 t.* [Complete works: in 55 vols.] 5nd ed. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury Publ., 1975. (In Russ.)

12 M. Osorgin o Gor'kom [M. Osorgin on Gorky], introd., with notes, preparation of the text by I.A. Bocharova. *Publitsistika M. Gor'kogo v kontekste istorii* [Essays by Maxim Gorky in historical context]. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, M. Gor'kii. Materialy i issledovaniia [M. Gorky. Materials and studies], issue 8, pp. 540–559. (In Russ.)

13 Pis'ma A.N. Tikhonova M. Gor'komu 1923–1925 gg. (Iz istorii zhurnala "Russkii sovremennik") [Letters of A.N. Tikhhonov to M. Gorky, 1923–1925 (From the history of the magazine *Russian Contemporary*), introd. and comments by N.N. Primochkina. *Gor'kii. Neizvestnye stranitsy istorii* [Gorky. Unknown pages of history]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, M. Gor'kii. Materialy i issledovaniia [M. Gorky. Materials and studies], issue 12, pp. 266–337. (In Russ.)

14 Spiridonova L.A. Kontseptsiia lichnosti v sisteme filosofsko-esteticheskikh vzgliadov M. Gor'kogo [The Concept of personality in the system of philosophical and aesthetic views of Maxim Gorky]. *Kontseptsiia mira i cheloveka v tvorchestve M. Gor'kogo* [Conception of the world and man in the work of M. Gorky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, M. Gor'kii. Materialy i issledovaniia [M. Gorky. Materials and studies], issue 9, pp. 9–40. (In Russ.)

УДК 821.161.2
ББК 83.3(4Укр)

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ И СИТУАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ (Чужое — Иное — Свое)

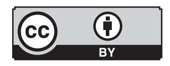
© 2019 г. Ю.Я. Барабаш
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-290-329

Аннотация: Заметно оживившиеся в последние десятилетия научные дискуссии по проблематике пограничья давно вышли за первоначальные рамки американского «тезиса фронтира», связанного со специфическими условиями и обстоятельствами эпохи освоения Дикого Запада. Ныне эти дискуссии охватывают многие сферы гуманитарного знания, они приобретают всё большую актуальность в контексте современного этапа мирового исторического развития как маркер новых цивилизационных черт и особенностей этого этапа. Речь идет о процессах глобализации и глокализации, присущих им множественности и альтернативности вариантов, о непредсказуемости, подчас причудливости и нестабильности их сочетаний, о возникающем на этой основе разнообразии амбивалентных форм и переходных состояний. В статье определяются ключевые теоретико-методологические принципы, лежащие в основе интенсиального (по Р. Карнапу) подхода к пограничью как концепту; предлагается ряд типологических моделей этнокультурного пограничья. Выборочно, под углом зрения мировоззренческо-философской и социопсихологической триады «Чужое–Иное–Свое», рассматриваются примеры историко-литературных ситуаций в геополитических и этнокультрных зонах Украины (конкретно — австро-украинское и польско-украинское пограничья). Анализ проводится в диахроническом и синхроническом ракурсах, с учетом контекстуальных факторов — генетического, исторического, геополитического, межнационального, идеологического, социо- и этнокультурного.

Ключевые слова: пограничье, фронтир, концепт, контекст, этнокультурная зона, типология, модель, компаративный, Чужое–Иное–Свое.

Информация об авторе: Юрий Яковлевич Барабаш — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
E-mail: barabash.yuri@gmail.com

Для цитирования: *Барабаш Ю.Я.* Этнокультурное пограничье: Концептуальный, типологический и ситуативный аспекты (Чужое — Иное — Свое) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 290–329. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-290-329



ETHNOCULTURAL FRONTIER: CONCEPTUAL, TYPOLOGICAL, AND CIRCUMSTANTIAL ASPECTS (Alien — Other — One's Own)

© 2019. Yu.Ya. Barabash
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 20, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Scholarly discussions of the frontier, conspicuously vibrant in the recent decades, have expanded the former regional framework of American frontier related to the specific conditions and circumstances of the time of the Wild West colonization. Currently, these discussions cover various fields of humanities, and are becoming more relevant at the present stage of the global historical development, as they signal new civilizational traits and specific features of this stage. By this, I imply globalization and glocalization processes that encompass multiplicity and variability, also unpredictability, oddity, and non-stability of combinations as well as diversity of ambivalent forms and transitive states emerging on this basis. The article defines key theoretical and methodological principles forming the intencial (according to R. Carnap) approach to the concept of the frontier; it also suggests a number of typological models of the ethnocultural frontier. Finally, it analyzes select literary cases that emerged in geopolitical and ethnocultural zones of Ukraine (namely Austro-Ukrainian and Polish-Ukrainian frontiers) within the framework "Alien — Others — One's own." The analysis, both diachronic and synchronic, specifically considers contextual factors, i.e. genetic, historical, geopolitical, international, ideological, and sociocultural contexts.

Keywords: frontier, concept, context, ethnocultural zone, typology, model, Alien — Other — One's own.

Information about the author: Yuri Ya. Barabash, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: barabash.yuri@gmail.com

For citation: Barabash Yu.Ya. Ethnocultural Frontier: Conceptual, Typological, and Circumstantial Aspects (Alien — Other — One's own). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 290–329. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-290-329

Более двадцати лет тому назад я опубликовал (в двух вариантах: в журнале «Вопросы литературы» — 1997, № 3, затем в коллективном труде ИМЛИ РАН «История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая». Вып. III. М., 1998), — статью «К проблеме “концы–переходы–начала”. В связи с одной сковородинской реминисценцией у И. Котляревского». Рассмотрение локального вопроса — вероятный, по мнению некоторых исследователей, отголосок песни Г. Сковороды «Всякому городу нрав и права» в «Наталке Полтавке» и дискуссии вокруг этой версии — выводило автора статьи к размышлениям более широкого, общеметодологического плана, касающимся внутренней динамики историко-литературного процесса, «механизма» смены литературных эпох, направлений, стилевых течений. Хотя я ссылался на И. Франко, который в свое время дал нам важную «подсказку», заметив, что Сковорода стоял «на грани двух эпох», она меня тогда не подтолкнула к осознанию «пограничья» как теоретико-методологической проблемы. Это пришло позднее, в работах о Сковороде и более всего — о Гоголе.

«Пограничье» — одно из самых актуальных и, может показаться, новейших, недавно вошедших в терминологический тезаурус современной гуманистики понятий, на самом же деле у него многоступенчатая родословная, ведущая свое начало по меньшей мере с начала новой эры.

Античным предком «пограничья» был римский «Limes» — граница, приграничная полоса, таможенная зона; нынешняя научная дисциплина, изучающая границы, признает это родство, приняв название «лимология».

Хронологически значительно более близким (хотя все же с дистанцией в сто с четвертью века) предшественником «пограничья» следует,

видимо, считать «фронтир» — понятие, введенное в научный обиход ассистентом Висконсинского университета Фредериком Джексоном Тёрнером в докладе «Значение фронтира в американской истории», который он прочитал в Чикаго 12 июля 1893 г. на съезде Американской исторической ассоциации; съезд проходил в рамках Всемирной Колумбовой выставки, посвященной 400-летию открытия Америки.

Понятие «фронтир» (англ. Frontier — «граница», «рубеж»), изначально привязанное к специфическим условиям и обстоятельствам эпохи освоения американского Дикого Запада и обозначающее подвижную цивилизационную границу между еще не освоенными и уже освоенными землями, между девственной природой и цивилизацией (по Тёрнеру, это «точка встречи дикости с цивилизацией»), быстро обрело широкую популярность как компонент национального исторического мифа. Сформировался целый пласт связанного с фронтиром фольклора, в частности, так называемого хвастовского юмора, а романтика покорения новых территорий, образ фронтирсмена, первопроходца, пионера и охотника, бродячего философа, трикстера и просто продувной бестии стали своего рода литературными архетипами (см.: Ф. Купер, В. Ирвинг, У. Уитмен, Марк Твен и др.). В американской исторической науке «фронтир» стал одним из ключевых терминов. Опирающаяся на него «теория границы» (или «тезис фронтира» — англ. Frontier Thesis) в течение долгого времени оставалась практически доминирующим направлением в исследованиях, посвященных американской истории, лишь в 30-х гг. прошлого века став объектом критического анализа; впрочем, интерес к теории, а тем более сопровождающий ее мифологический «шлейф» в массовом американском сознании, сохраняются до сих пор (исследователь вопроса И. Черновол приводит данные, согласно которым сетевая библиотека «Questia» в октябре 2010 г. на запрос «Frederick Jackson Turner» предлагала просмотреть 10020 книг, 791 журнальную статью, 81 газетный текст и 6 энциклопедических справок).

Процесс эволюции и трансформаций «тезиса фронтира» в его первичном, тёрнеровском, толковании проходил (он не завершен по сей день) по нескольким линиям и на различных уровнях. Обобщенно вектор этого процесса можно определить следующим образом: формирование компаративного подхода — как сравнительно-исторического, так и сравнительно-типологического его вариантов, — к проблеме и, в этом ракурсе,

расширение пространственно-географических и исторических границ применения теории фронтира, выход ее на иные, помимо североамериканского, ареалы, преимущественно имперского типа, к колонизационным и постколонизационным аспектам. Таковы, например, штудии Герберта Болтона, ученика Тёрнера, президента Американской исторической ассоциации, об испанской колонизации Латинской Америки и о значении испаноязычного фактора («испанский фронтир») для североамериканской культуры. Таковы также работы Оуэна Латтимора о «внутриазиатских китайских фронтирах», посвященные проблеме «границ империи», рассмотрению различных ее аспектов — «естественного» (географические рубежи) и «искусственного» (политические и экономические факторы). Компаративистские исследования ряда американских и европейских авторов (У. Макнил, Д. Ледон, А. Рибер, Д. Тредголд, А. Каппелер) включают в себя российский исторический фронтирный дискурс, отмеченный прямым либо косвенным влиянием дихотомии леса и степи С. Соловьева, концепций русских евразийцев, в частности, Л. Гумилева, П. Савицкого. На рубеже XX–XXI вв. в Восточной Европе, в условиях и под воздействием связанных с распадом Варшавского блока дезинтеграционных тенденций и одновременно с поиском новых интегративных факторов, активизировался интерес историко-культурологической мысли к фронтирным процессам на польско-литовско-белорусско-украинском пограничье, к этнокультурным традициям Великого княжества Литовского и его столицы — Вильно, в частности, к представляющей эту традицию в нашу эпоху знаковой фигуре Чеслава Милоша, польского писателя-интеллектуала, Нобелевского лауреата (см.: [20]). Исследователь творчества Милоша и его последователь польский писатель, культурный деятель К. Чижевский в начале 1990-х гг. создает в г. Сейны успешно функционирующий уже более четверти века Центр [26]. В 2011 г. Чижевский в качестве представителя Центра принимал участие в подготовке и реализации международного проекта «Уроки Милоша для Украины», в рамках которого во Львове, Днепропетровске и Харькове прошли панельные дискуссии по фронтирной проблематике и различным аспектам диалога цивилизаций в восточноевропейском регионе в прошлом и настоящем.

Советская историческая наука, во всяком случае ее официальный мейнстрим, к тёрнеровской теории фронтира относилась со сдержанным, но безусловным критицизмом, ее упрекали в «навязывании» тезиса об ис-

ключительности пути исторического развития США, но в первую очередь в недооценке, более того, игнорировании экономического фактора и классовых противоречий (что, надо заметить справедливости ради, действительно имело место). Лишь в постсоветское время в России появились работы, отмеченные стремлением к объективному анализу американской концепции фронтира, в частности, наследия Ф.Д. Тёрнера (Н. Белаш [Замятина], Е. Гринь, В. Согрин, Д. Троицкая), разрабатывается система критериев в определении социопсихологической и культурной природы фронтира. Так, Н. Замятина, исследователь проблем культурной географии, называет главным критерием, по которому фронтир/пограничье отличают от остальной территории той или иной страны, «фактор свободы» в широком смысле этого понятия — свободы от устоев и традиций, от классовых и сословных условностей, свободы от государственных, общественных, правоохранительных структур, наконец, свободы для всех, кто населяет пограничье, широкой, в значительной мере стихийной демократии [2, с. 75–89]. В ряде работ фронтирная теория и методология прилагаются к тем или иным аспектам российской исторической, географической и этнографической реальности, например, к зоне Южного Прикаспия и примыкающих северных провинций Ирана, к российским «Сибирскому» и «Северокавказскому» фронтирам, к теме «Степи» и связанным с нею различным формам номадизма, с феноменом казачества.

В казаковедческой проблематике, традиционно занимающей одно из ключевых мест в украинской — да и в инонациональной, посвященной Украине, — историографии (вспомним распространенный слоган: «Мы — казацкая нация»), в последние четверть века заметна тенденция к сближению с компаративно-фронтирным направлением в мировой науке, историки стремятся, отказавшись от устоявшихся стереотипов и освоив имеющиеся в этой области теоретические и методологические наработки, внести в национальный казаковедческий дискурс новые подходы, в том числе учитывающие фактор фронтира. Инновационное значение в этом плане имела обоснованная в работах Я. Дашкевича концепция Большой границы (укр. «Великого кордону», или — у некоторых его последователей — «Степового кордону»), параметры которой определяются как географическими и природными факторами, так и цивилизационными, социоэкономическими, этноконфессиональными, этнокультурными [1, с. 7–20]. Ряд исследо-

ваний по истории украинского казачества сориентирован на концепцию Я. Дашкевича [9; 19, с. 241–246]. Значительный резонанс вызвала монография И. Чорновола «Компаративные фронтиры» [27], в которой широкий охват материала по истории вопроса, заявленный уже в подзаголовке — «Мировое и отечественное измерения», — и высокий уровень исследования этого материала сочетаются с постановкой актуальных задач, стоящих, по убеждению автора, перед украинской историографией в ракурсе концепции компаративного фронтира.

Важный аспект упомянутой дискуссии и, шире, «фронтирного» дискурса как такового — аспект терминологический. Четкость дефиниций и связанных с нею смысловых акцентов приобретает актуальность на фоне достаточно широкого разброса понятий, употребляемых в дискурсивной практике как параллельные понятию «фронтир», а то и прямые его аналоги. Кроме «пограничья», в этом качестве часто выступают такие понятия, как «порубежье» (укр. — «пomeжів'я», «прикордоння», польск. — «kresy»[1], англ. — «borderland»), различия между которыми нередко становятся предметом научных споров, поводом для редефинирования терминов. Не вдаваясь в подробное рассмотрение этих споров, отметим, что различия между разными точками зрения относятся (если, по необходимости, представить ситуацию в «укрупненном», т. е. несколько схематизированном виде) к двум аспектам. Во-первых, это различие между линейным подходом к понятию «фронтир», однозначным толкованием его как разделительной «границы», «кордона», border'a и подходом пространственным, согласно которому фронтир — это некая полоса, соединительная зона, во-вторых, между акцентированием в определении «фронтир» и его коррелятах («пограничье», «прикордоння», «лиминальное пространство», «kresy», «borderland») геополитического аспекта и признанием доминирующими коннотации социального, духовного плана — религиозные, этнические, социопсихологические, культурные.

Польский исследователь С. Ульяш, автор книги «О литературе кресов и пограничье культур», выделяет две формы культурного пограничья: пограничье стыковое, для которого характерно наличие четкой, иногда жесткой демаркационной линии, и переходное, или переходная зона. «На таком

1 Kresy Wschodnie («Восточная окраина») — польское название территорий нынешней Западной Украины, Белоруссии и Литвы, которые с 1918 по 1939 гг. входили в состав Польши.

пограничье со временем возникает определенный тип общества и его культуры <...> Проникновение и смешение культур превращает пограничье в переходное пространство, своеобразный мост между ценностями культур» [34, с. 10–11].

Следует заметить, что разграничительные признаки понятий достаточно гибки, «фронтир-кордон» и «фронтир-зона» не всегда противоречат друг другу, возможны обстоятельства, в которых момент острого противостояния входит в качестве одной из составляющих, или отличительных черт, в более широкое понятие зоны, внутри последней складывается «фронтирная ситуация» (скажем, вызванные губристическими мотивациями вспышки межэтнических либо межконфессиональных конфликтов в традиционных, «устоявшихся» пограничных зонах).

Что касается собственно терминологического аспекта, то оптимальным (во всяком случае, на данный момент, пока не предложен иной вариант) представляется термин «пограничье», которым обозначается — вслед за О. Латтимором, а в современной украинской исторической науке за Я. Дашкевичем, — фронтир как этноконтактная зона интенсивного взаимодействия, включая противоречия, противостояние различных цивилизационных векторов в многоконфессиональном и полиэтнокультурном пространстве. И. Чорновол также определяет фронтир как зону, а не линию, но предпочитает в качестве аналога тёрнеровского термина такие понятия, как «рубеж» и «порубежье», решительно отклоняя «пограничье», которое ставит в один ряд с «границей». Не вполне ясно, какие критерии положены исследователем в основу противопоставления понятий «рубеж» и «граница», «порубежье» и «пограничье».

Слово Frontier, до Ф.Д. Тёрнера встречавшееся в Америке исключительно в статистической сфере, в практике переписи населения, в сформулированной им теории обрело значение научного понятия. Ныне «фронтир» — как термин и как концепт, а также его современный трансформант — «пограничье» (в отмеченные выше тонкости сходства и различий далее не будем вдаваться) составляют терминологическое ядро тезауруса целой научной дисциплины, лимологии, охватывающей широкий круг исторической, географической, геополитической, нациологической, социокультурологической проблематики. Процессы в этой сфере развиваются по двум векторам.

«Фронтир/пограничье» — феномен, в котором наука когда-то разглядела характерную примету локальной, с точки зрения времени и пространства, ситуации, в нынешних условиях осмысливается гуманитарным сознанием в контексте современного этапа мирового исторического развития как маркер новых черт и особенностей этого этапа. Такой подход получил обоснование и развитие в коллективном труде «Проблемы культурного пограничья» [5; 7], изданном на основе материалов проведенной в 2012 г. в ИМЛИ РАН международной научной конференции «Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры/литературы». В инновационной по своему характеру статье В. Земскова, открывающей этот труд, определены направления комплексного исследования мирового гуманитарного процесса в ракурсе концепции цивилизационно-культурного пограничья [4].

Современному процессу глобализации присущи такие черты, как множественность и альтернативность вариантов, непредсказуемость, подчас причудливость их сочетаний, возникновение на этой основе разнообразия промежуточных, амбивалентных форм и переходных состояний. В этих тенденциях проявляются — пусть не всегда отчетливо и полно — признаки, характерные для историко-цивилизационного пограничья, которые есть основания расценить как свидетельство того, что в недрах нынешней культурной эпохи назревает переход к сущностным, а быть может, и коренным, качественным сдвигам (какого характера — на этот счет существуют разные мнения), более того, к некой, возможно совсем новой, цивилизационной парадигме. По данной проблематике уже ведутся интенсивные дискуссии в интеллектуальной сфере и в специализированных изданиях — западных, а в последнее время и отечественных[2].

Таков один вектор процесса.

Другой (не второй, а именно другой, далеко не второстепенный) вектор связан со все более нарастающим в современном, постмодерном мире влиянием альтернативных первому вектору тенденций, формирующихся на

2 Упоминашийся выше Кшиштоф Чижевский связывает приближение «абсолютой смены культурной парадигмы» с углублением пограничных процессов в этой сфере [*Чижевський К.* Культура і солідарність. URL: https://zbruc.eu/node/14906 (дата обращения: 15.01.2019)]. См. также некоторые материалы, публикуемые сетевым журналом «Иначе», последовательно придерживающимся принципа альтернативности по основным направлениям гуманитарной мысли.

периферии глобального тренда — казалось бы, всеохватывающего, — более того, подчас и в его недрах, тенденций, казалось бы противоположных этому тренду по своей сути и направленности. «Казалось бы» — потому что сегодня обе тенденции предстают не только — а в известной мере и не столько — как разнонаправленные, сколько разноуровневые, однако тесно между собою связанные, в определенной степени взаимодействующие в режиме диалектического сочетания моментов отталкивания и сближения. Глобализация и глокализация — это две стороны сложного, внутренне противоречивого, но в сущности единого процесса. На его разных уровнях превалируют разные тенденции и модели. Если, скажем, в экономике, в сегментах, относящихся к материальным параметрам жизни общества и человека, глобализационный тренд сохраняет значительное влияние (хотя становится все более очевидно, что некоторые конкретные формы его проявления нуждаются в критическом анализе, если не пересмотре), то в политической сфере, в идеологии, особенно в национальных отношениях, в этнокультурной сфере и во внутренних процессах самой культуры глокализационные, автономистские тенденции противостоят (иногда в крайних формах) стандартизации, сопровождающей глобализацию и ею, глобализацией, порождаемой, здесь доминирует ориентация на многообразие, на «культурный федерализм», на самобытность, «самость», на традицию «малой отчизны» и одновременно на дерзкую новизну, «выламывающуюся» из обще(«глобально»)принятой нормы. Эта доминанта естественным образом предопределяет наличие множественных форм и сложной системы со- и взаимоотношений между ними, т. е., если говорить о «фронтирном» начале, то в трактовке, предусматривающей его корреляцию с такими понятиями, как пограничная зона, «диффузия границ», переходные формы и состояния, амбивалентные тенденции. Последним принадлежит особая роль в процессах духовно-культурного развития тех территориальных образований (стран, регионов, «окраин», районов), для которых характерны такие факторы, как геополитическая зыбкость, дуальность (исторически сложившиеся или, тем более, искусственно созданные), вытекающая из этого невысокая степень легитимности, как полиэтнический состав населения, существенные внутренние языковые, религиозные, обычаевые различия, некие конфликтные «зарубки» в национально-исторической памяти. Таких мест более чем достаточно во всем мире, в том числе и в благополуч-

ном, «устоявшемся» европейском Старом Свете, причем в данном случае имеются в виду даже не зоны открыто конфликтного этнополитического или этноконфессионального противостояния (Сербия — Косово, Каталония — Мадрид, Ирландия — Северная Ирландия), а «тихие», казалось бы, едва «тлеющие» и сугубо гуманитарные пограничные ситуации, связанные, к примеру, с функционированием шотландского, ирландского, мэнского (гэльских) и валлийского языков в рамках официального (и общепринятого) англоязычия, или окситанского (провансальского) как «поощряемого языка» во Франции, или нидерландского в Бельгии.

На пространстве бывших Российской империи и СССР пограничная проблематика актуализировалась в постсоветских условиях, правда, часто в узко понимаемых «чисто» фронтирных, геополитических версиях, хотя на самом деле линейка таких версий, разумеется, длиннее. Так или иначе дремавшие до поры либо загнанные в подполье национальные и исторические обиды автономистские устремления, глокализационные тенденции после распада империй вышли наружу, более того, обостренно проявились как в отношениях между некоторыми вновь созданными или воссозданными государствами-соседями, так и внутри некоторых — если не большинства — из них.

Украина не стала исключением. Скорее — характерным и примечательным «случаем» Истории.

В само́м национальном имени страны, этнониме «Украина», этимологически восходящем к понятиям «край», «окраина» — восточный край европейского материка, западный край материка евразийского, отражены ее пограничный статус и связанные с ним особенности исторической судьбы[3]. «Фактор пограничья» современная украинская и, в значительной

3 Придерживающийся этой этнонимической концепции Я. Дашкевич (на нее ссылается и поддерживает ее также И. Чорновол) обращает внимание на то, что сегодня в Европе есть, кроме Украины, еще только два государства, со времен Средневековья сохраняющих в своем имени указание на окраинный, пограничный статус, это Австрия (Österreich — Восточное государство, имеющее Восточную границу [рубеж, пограничье]), и Дания (Danmark — «окраина [участок, граница, пограничье] датчан»). Надо заметить (деталь весьма существенная, хотя формально, может показаться, не относящаяся непосредственно к теме разговора), что Я. Дашкевич понятие «окраинности» как первичное для происхождения этнонима «Украина» (в записи Ипатьевской летописи от 1187 г. — «Оукраина») рассматривает в контексте своей полемики по этому вопросу с коллегами из среды украинских историков, считая отрицание данного факта «парадоксальной реакцией» на «комплекс неполноценности», «псевдопатриотической фобией» [14, с. 93–94].

степени, мировая гуманистика признает одним из ключевых критериев в характеристике и оценке ряда противоречивых процессов национальной истории и культуры, советского, а также постсоветского этапов социо- и этнокультурного развития, неординарных явлений, сложных этнокультурных отношений и взаимовлияний в пограничных зонах как во внутреннем поликультурном пространстве Украины, так и между Украиной и ее соседями на европейском и евроазийском направлениях.

* * *

Традиция западноевропейской украиники, т. е. постижения Европой Украины как исторического, геополитического фактора и духовно-культурного феномена, имеет тысячелетние корни. Д. Наливайко в посвященной этой проблеме фундаментальной монографии «Глазами Запада» прослеживает, в имагологическом плане, различные этапы данного процесса, начиная от периода Киевской Руси, затем Галицко-Волынского княжества, Галицкого королевства (в западных источниках — Regnum Galiciæ, Regnum Russiæ), через эпоху европейского Возрождения до XVII–XVIII вв. — знаменитых трудов Боплана («Описание Украины», 1651, 1660) и Шерера («Анналы Малороссии», 1788). Исследователь обращает внимание на то, что с самого начала Русь-Украина воспринималась как составляющая европейского пространства, причем пограничная его часть, расположенная на краю изведанной ойкумены, за пределами которой «все словно тонуло в тумане, смешиваясь и переплетаясь с фантастическим, трансцендентно-мистическим, потусторонним, с неизведанными и загадочными мирами» [21, с. 517]. XIX в. дает примеры художественного освоения темы европейскими писателями, в первой половине века это поэма Байрона «Мазепа» и сочинения представителей польской «украинской школы» XIX в. (Т. Падура, С. Гощинский, Б. Залесский, Ю. Словацкий, М. Чайковский), во второй его половине — первой половине XX в. украинские мотивы проходят через творчество Л. Захер-Мазоха, Р.М. Рильке, Й. Рота, К.-Э. Францоза, Я. Ивашкевича, Г. Дроздовского, С. Винцензa, Я. Парандовского, Е. Стемповского, А. Хцюка и др. Следует, разумеется, учитывать, что форма и приемы воплощения этих мотивов, степень глубины и адекватности художественного освоения проблематики различны у разных авторов. К тому же примем во внимание тот факт, что в большинстве случаев украинская тематика составляла лишь

часть создаваемой писателем творческой продукции, чаще всего не главную (впрочем, были исключения).

Очевидно, что вхождение писателя в инонациональную, иноязычную среду, в мир иных исторических и духовных традиций, специфических ментальных особенностей, культурных ценностей и бытовых привычек, если даже этот мир, в силу каких-либо обстоятельств, обычно биографического характера, не совсем чужой ему, то все-таки не свой, во всяком случае, иной, — такое вхождение не может быть простым. Писатель оказывается в противоречивой, не всегда для него комфортной атмосфере, определяемой совокупностью фронтирных, пограничных, переходных состояний, векторы динамики и трансформации которых могут быть — и часто, если не как правило, на самом деле являются — разнонаправленными, зигзагообразными, ведущими к далеко не всегда предсказуемым результатам.

В современной гуманистике данная ситуация рассматривается в рамках и под углом зрения мировоззренческо-философской и социопсихологической триады «Чужое–Иное–Свое». В последние годы наблюдается очевидная тенденция актуализации проблематики, связанной с этой триадой, что, как представляется, можно объяснить рядом объективных факторов, характеризующих нынешнюю цивилизационную эпоху. Это, например, сложнейшая, исполненная драматизма диалектика идущих в мире процессов глобализации/антиглобализации/глокализации и одной из форм проявления этих процессов — миграции. Они оказались неожидаемыми для западного политикума, прежде всего европейского, н для «глобализаторов» из числа членов мирового научного гуманитарного сообщества, которых американский историк Джереми Адельман называет «летописцами глобальности». Это и похожие ситуации в различных точках постсоветского пространства, в частности, в этнокультурной сфере, где на смену декларациям о «дружбе народов — дружбе культур» приходят опыты объективного исследования реальных пограничных явлений и процессов.

Ряд публикаций в специальных научных и сетевых изданиях посвящен широкому кругу аспектов проблемной триады «Свое–Иное–Чужое».

Внимание привлекает, в частности, ее радикальная (не просто сокращенная) версия — оппозиция «Свое–Чужое» [36]. Этот древнейший «маркер» этнической самоидентификации личности, один из константных концептов коллективного мироощущения, самосознания нации, рассма-

тривается в историческом ракурсе, на примерах из истории философской мысли и литературы: русской — западники/славянофилы, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Л. Карсавин, В. Набоков, украинской — Сковорода, опять же Гоголь, Шевченко, П. Кулиш, М. Драгоманов, Ю. Шевелёв (народники/модернисты, «европеисты»/«органисты»). В восточноевропейской гуманистике в конце прошлого века и в последующие годы, на фоне специфических геополитических обстоятельств в регионе, значительный резонанс получили постколониальные штудии Э. Саида, Г. Спивак, Х.К. Бхабха, давшие методологические импульсы для аналогичных разработок на новом материале.

Все большее внимание, однако, в последние годы привлекает полная, тройная формула — «Чужое–Иное–Свое» и коррелирующего с нею концепта этнокультурного пограничья. А. Сухомлинов, ссылаясь на мнение своей польской коллеги М. Домбровской-Партыки, автора книги «Литература пограничья. Пограничье литератур» [29, с. 10–11], и солидаризуясь с нею, пишет: «В зависимости от политической и социальной конъюнктуры в общественной иерархии преобладают ценности одного из них (компонентов троичной формулы. — *Ю.Б.*), что является доказательством дихотомии пограничья, то есть постоянного выбора в свете идеологии ксенофобии и толерантностью по отношению к Иному» [24, с. 12].

Стимулирующую роль в исследовании проблематики триады «Чужое–Иное–Свое» сыграли идеи и положения теории диалога: «чужое слово» М. Бахтина, «диалогический персонализм» М. Бубера, «онтология культуры» и «культурологика» В. Библера. Принцип диалогизма дополняет и корректирует жесткую формулу «Свое–Чужое», внося в нее момент толерантности за счет включения в дискурс понятия «Иного», в результате чего этот дискурс переключается с режима бинарной оппозиционности («философия противостояния») в режим диалектики пограничья («философия вопрошания»).

Некоторые из относящихся к обозначенному проблемно-тематическому руслу аспектов, тенденций, конкретных примеров, преимущественно из сферы истории украинской литературы или в какой-то мере и форме связанных с нею, рассматриваются ниже, причем — что важно оговорить заранее — без претензии, во-первых, на полноту охвата фактического материала, таковая вообще вряд ли возможна, тем более

в рамках одной статьи, во-вторых, на оптимальную глубину анализа, достижимую лишь на последующих этапах исследования проблематики; пока же выборочность и обзорность в подходе к материалу, по-видимому, неизбежны. При этом взятая для рассмотрения парадигма феноменологических моделей, совокупность приводимых примеров (фрагментов, эпизодов, «случаев») носит не системный, а преимущественно мозаичный (англ. patchwork) характер. Задача системного анализа объекта — украинского этнокультурного пограничья (в широком толковании этого понятия) — не ставилась изначально, не ставилась хотя бы по причине неиерархичности, фрагментарности, несистемности как его «первородной» отличительной черте.

Из некоторого количества элементов выделяются значимые, на взгляд автора, и репрезентативные для данного региона факты, явления, ситуации, укладывающиеся в общую схему типологии этнокультурного пограничья Украины, на этих примерах рассматривается, с учетом специфики каждого, «механизм» соотношений, переходов и трансформаций внутри триады «Чужое–Иное–Свое».

Еще один существенный момент, касающийся методологии анализа. Отмеченные особенности феномена пограничья — его несистемный характер, структурная неоднородность, флуктуационность, множественность параметров и зыбкость границ — ставят исследователя перед необходимостью обновления и совершенствования инструментария. Становится очевидной целесообразность методологического плюрализма, дополнения (а в известном смысле и корректировки) привычных, хрестоматийных методов нетрадиционными научными подходами, более адекватными природе объекта, использования новейших аналитических практик. Под этим углом зрения актуализируется синергетический подход как эффективный в исследовании пограничных, переходных явлений и процессов; в этом же плане могут оказаться полезными — в определенных пределах и при условии соблюдения норм методологической корректности — положения «эстетики корня» Жюля Делёза и Феликса Гваттари, их теория «ризомы» (франц. rhizome — корень, корневая система), обосновывающая принципиально нелинеарную и неиерархическую трактовку понятия целостности, отказ от классического представления о жестко фиксированной структуре (в том числе структуре художественной) в пользу разветвленного «корневища», акцент на гетеро-

генности смыслов, их «текучести», на подвижности контуров и границ семантического поля.

Анализ проблемы проводится:

а) в *концептуальном* аспекте, на уровне формирования исходных теоретических позиций в подходе к проблематике, критериев отбора фактов в соответствии с признаками, характеризующими понятие пограничья как концепт — не в универсальном (по Абеляру или по Локку) толковании, а в интенсиональном, по Карнапу, под углом зрения современной теории семантики; концепт — это термин, обозначающий содержание понятия и определяющий фундаментальные различия между фактами, включенными в аналитическое поле, и лежащим вне этого поля рутинным, внесистемным фактологическим материалом; данной проблематике посвящена первая часть настоящей статьи;

b) в аспекте *типологическом*, предполагающем структурирование некоторого количества пограничных литературных моделей (исторических либо современных) в типологические ряды («типология пограничья»), например: пограничные литературные зоны в различных регионах Украины; переходные периоды и состояния в историко-литературном процессе, в языковой сфере, в творчестве и психологии того или иного художника, в развитии и трансформации традиционных форм; реальные или воображаемые, или «фантомные», контактные и «дистанционные» — как пространственные, так и временны́е; компаративные сопоставления; внутрижанровые, внутритекстовые, внутриязыковые переходные формы и фронтирные ситуации и т. п.

с) в *ситуативном* аспекте, в рамках которого выборочно рассматриваются конкретные примеры пограничных литературных ситуаций в диахроническом и в синхроническом ракурсах, с учетом контекстуальных факторов — генетического, исторического, геополитического, межнационального, идеологического, социо- и этнокультурного.

* * *

«Маленький западный полуостров евразийского континента» (Галичина[4])

В центрально-восточной части европейского литературного процесса второй половины XIX — первой половины XX вв., конкретно — в его австрийском и польском сегментах, формируется особое течение, в состав которого входят писатели, своим происхождением, биографической памятью, в той либо иной мере чертами менталитета и творчества были связаны с Галицией, или Галичиной, этим, по выражению Чеслава Милоша, «маленьким западным полуостровом евразийского континента», или (быть может, точнее) «восточным полуостровом Западной Европы», так сказать — «Востоком Запада». Характер этого течения, его природа определялись двумя факторами: специфическими особенностями Галичины как, во-первых, перекрестка исторических судеб народов Центрально-Восточной Европы, уникального локуса этнокультурного пограничья — австро-польско-украинского (с различной степенью включенности в него еврейского, а также венгерского, румынского, словацкого, цыганского элементов), во-вторых — геополитического перекрестка, для которого характерны национальные, политические, ментальные противоречия, взаимные обиды и претензии стран и народов — как уходящие корнями в историю, так и обостренные или рожденные катастрофическими пертурбациями начала XX в. (мировая война, развал империй, перекройка границ и т. п.).

Тема Галичины в творчестве австрийских и польских писателей соотносится с обоими названными факторами; в этнокультурном плане превалирующим, пожалуй, можно назвать первый фактор, что естественным образом связано с биографиями, с окрашенной ностальгическим чувством эмоциональной памятью о детских годах, о людях, природе, традициях карпатского края. В известном смысле это были оставшиеся в далеком прошлом, но сохраненные памятью картины утраченного рая. В известном смысле, однако, разумеется, не в полном, не исчерпывающем, ибо память, конечно же, дополнялась, иногда и корректировалась, зрелой мыслью, жизненным опытом, и тогда в гармонию идеального — или кажущегося

4 Топоним «Галичина» ныне употребляется не только украинскими, но и русскими исследователями, он представляется более органичным и адекватным, чем калька с немецкого топонима Galizien [6, с. 5].

таковым — мира вторгались исторические, социальные, политические диссонансы, неприглядные реалии действительности, национальные, политические и просто «слишком человеческие» предрассудки.

Исследование проблематики, связанной с этнокультурным пространством Галичины как пограничного феномена, активизировалось, в частности в польском и украинском научном сообществе, с 90-х гг. прошлого века; это изданный в Польше англоязычный коллективный труд «Литературная Галичина: от пост-войны к пост-модерну: местный путеводитель к глобальному воображению» [31], работы украинских авторов И. Зимомри, П. Рыхло, Г. Грабовича, Л. Цыбенко, Т. Гаврилива, Я. Лопушанского, А. Сухомлинова, Л. Айзенбарт, данная тема в той или иной степени затрагивается в монографических исследованиях, посвященных отдельным представителям австрийской и польской литератур Новейшего времени.

Австрийский сегмент

Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895) некоторые его современники, в частности немецкие критики, называли галицким писателем, настолько они были впечатлены тем, ка́к, с каким знанием и с каким искренним чувством он писал об этом крае; кое-кто искал в его происхождении украинскую составляющую, хотя никаких документальных данных, подтверждающих эту версию, нет. Захер-Мазох был писателем австрийским и оставался таковым в своих «галицких» сочинениях, так что ближе к истине были критики в самой Галичине, отмечавшие с удовлетворением, что Захер-Мазох — «первый из чужестранцев», который та́к пишет о ней. Этими сочинениями писатель расширил рамки европейской украиники, введя в европейский общественный и литературный контекст тему Галичины. Можно пожалеть, что выдвинутый венским психиатром Р. Крафт-Эбингом тезис о психопатологической природе творчества Захер-Мазоха (опирающийся, надо признать, на реальные особенности значительной части произведений писателя, что составляет особую тему) и, соответственно, термин «мазохизм» на долгие годы заслонили в критике и в читательском сознании его «галицкий» творческий дискурс. Ныне, с учетом обогащения научного арсенала новыми методологическими подходами, в частности подходом кросс-культурным, открывается возможность исследования этой части наследия Захер-Ма-

зоха под углом зрения концептуальных и типологических аспектов проблемы этнокультурного пограничья.

Будущий писатель родился в Лемберге/Львове, в пользующейся уважением влиятельной австрийской семье (отец, Леопольд Стефан фон Захер, был директором львовской полиции (см.: [35]), дед по материнской линии, доктор медицины Франц фон Мазох, — депутатом Сословного сейма, он дважды избирался ректором Львовского университета) и прожил там первые двенадцать лет жизни. В многонациональном Львове, на летних вакациях в Винниках, живописном львовском пригороде, в пестрой среде сверстников — детей польских шляхтичей, украинских крестьян, еврейских лавочников, немецких колонистов, мальчик рос в характерной для Галичины атмосфере пограничья. В языковом спектре повседневного общения второе — после польского (немецкий был освоен позднее) — место занимал украинский язык, или, точнее, его гуцульский диалект, воспринятый мальчиком через песни, сказки, легенды от няни Гандзи. Всем этим была заложена основа того духовного индигената, который впоследствии давал писателю моральное право, говоря о Галичине, пользоваться местоименной формулой «у нас». Как и ее стилистическими и семантическими коррелятами — «мы», «наше», «тут», естественно и органично вписывающимися в повествование от первого лица, — форма, не случайно, конечно же, часто встречающаяся в галицком цикле Захер-Мазоха.

Правда, семантические и эстетические функции местоименной формулы «у нас» и ее коррелятов могут быть различными в разных текстах, а иногда меняются в пределах одного и того же текста. Эта переменчивость отражает сложные пограничные процессы внутри триады «Чужое–Иное–Свое», динамику взаимосвязей и соотношений между ее компонентами.

Например, в повести «Венера в мехах», одном из самых известных сочинений Захер-Мазоха, Галичины практически нет, хотя формально действие происходит в ее пределах, проблематика произведения совершенно другая [3]. Для героя Галичина не только не свое, но даже не иное, нечто просто отсутствующее, т. е. в сущности чужое.

Другое дело — рассказы и очерки социально-бытового, этнографического плана («Крестьянский суд», «Праздник обжинок», «Женские образы в Галичине»), сочинения разных жанров, связанные с историческим

прошлым Галичины: романы «Одна галицийская история. Год 1846» и «Гайдамак», очерки и романтико-легендарные новеллы об опришках, ландшафтные зарисовки и развернутые картины природы карпатского края, к которым современный исследователь вопроса применяет хайдеггеровское понятие «ментальный ландшафт» [25, с. 372].

Надо, впрочем, подчеркнуть, что при всей своей симпатии к Галичине Захер-Мазох остается австрийским писателем. Таковым он, в частности, предстает в аспекте несколько, скажем так, щекотливого свойства.

Дело в том, что подчас, и, заметим, не так уж редко, это понятие оказывается своего рода маркером имперского сознания, для которого Галичина — это «наши восточные земли», неотъемлемая часть Королевства Галиции и Лодомерии, коронной земли Габсбургской монархии. В «галицкий дискурс» писателя Захер-Мазоха врывается голос Захер-Мазоха — верноподданного империи, ее апологета; таковы, например, рассуждения в финале очерка «Женские образы в Галичине» об «австрийской расе» и роли в ее формировании «галицкой породы». С имперским трендом связана антипольская направленность ряда произведений Захер-Мазоха. Только два характерных примера. В рассказах об опришках акцентируется их противостояние польским «вельможным панам», этот факт сам по себе не воспринимается как нарушение исторической правды, хотя в акцентуации улавливается очевидная нарочитость. Важнее другое — отсутствие в данной теме австрийского мотива, хорошо, как мы знаем, известного автору, чей отец по роду службы принимал активное участие в «усмирении» опришек. В очерке «Праздник обжинок» старый русин в разговоре с автором, словно угадывая, чего от него ожидают, вспоминает о тяжкой крестьянской доле «под польским господством» и высказывает большое удовлетворение тем, как, дескать, сразу полегчало после перехода «под Австрию», к «великому цисарю Иосифу». Этот отголосок застарелых геополитических предрассудков — пример, высвечивающий одно из потенциально конфликтных явлений центрально-восточного европейского пограничья/фронтира. «Нервом» этого региона как раз и была Галичина[5].

5 С XIV в. до конца XVIII-го галицкие этнические земли были частью Королевства Польского. В результате первого раздела Польши (1772) они, под названием «Галичина», вошли в состав венгерских Земель короны Святого Иштвана, так называемой Транслейтанской части Габсбургской монархии, позднее названной Австро-Венгрией.

Важным компонентом духовного мира и творчества Галичина (частично Буковина) стала и у другого австрийского писателя, младшего современника Захер-Мазоха — Карла Эмиля Францоза (1848–1904)[6].

В биографиях и творчестве обоих нетрудно отметить пункты типологического подобия, естественно, при различии деталей. Детство, проведенное на галицкой земле; для Францоза местечко Чертков (ныне Чортков) на Тернопольщине было тем же, что Винники для Захер-Мазоха: этническая и языковая пестрота окружения. Францоз в своей еврейской семье воспитывался в духе немецких гуманистических традиций, но к немецкому языку он пришел только в немецкой гимназии в Черновцах, в университетах Вены и того же Граца. В Черткове большее влияние на Францоза имели другие факторы: польско-украинско-еврейское языковое пограничье, одесское происхождение матери (по словам авторитетного исследователя, эта «неповторимая смесь русского, украинского и идиша, играющая всеми красками радуги в рассказах Исаака Бабеля, звучала в его ушах с самой колыбели» [23, с. 7]), украинка-няня Марыня, называвшая мальчика по-украински «Милько» и оставившая в его слуховой памяти, как Гандзя у Захер-Мазоха, звучание украинских песен, гуцульского говора.

Таковы были первоначальные импульсы, предпосылки формирования у обоих писателей особого интереса, более того, сентимента по отношению к Галичине, определившего важное — не по объему, а по значимости, — место и роль галицкого дискурса в творчестве обоих.

Что же касается конкретной реализации этого дискурса в текстах, то здесь сочетание сходства и различий выглядит более сложным.

Живые национальные типы, зарисовки сельского быта, галицкой и буковинской природы, колоритные этнографические подробности в посвященных Галичине очерках и рассказах Францоза — «Восстание в Воловцах», «Войт из Бялы», «Ярмарочный день в Барнове», в романе «Борьба за правду», выраженные в них позитивная по отношению к галичанам позиция автора и его благожелательная интонация «рифмуются» с особенностями очерковых сочинений Захер-Мазоха на аналогичные темы, однако по

6 Эту фамилию (нем. Franzose — француз) австрийские чиновники, в соответствии с «Указом о терпимости» императора Иосифа II, присвоили деду писателя, поскольку его отец, М. Левер (евр. Леферт), в 1770 г. приехал вместе с семьей в Галичину (тогда это еще означало — в Польшу) из Франции.

ряду содержательных моментов следует говорить о расхождениях, причем существенных, даже принципиальных. Один из характерных моментов подобного рода — польский мотив. У Захер-Мазоха он, как отмечалось выше, носит выраженно антипольский характер. Позиция Францоза в сочинениях острой социальной направленности значительно более взвешена, в его изображении польский помещик Винцентий, надругавшийся над украинской девушкой («Восстание в Воловцах»), и безымянная австрийская администрация, которая карает «гуцульского Карла Моора», бунтующего против польского помещика («Борьба за правду»), — явления одного порядка. Это, по замечанию Д. Наливайко, сближает оба сочинения Францоза «с произведениями украинских писателей-реалистов конца XIX — начала XX вв. о галицком селе, с произведениями Франко и Кобылянской, Стефаника и Черемшины» [22, с. 12].

Надо признать, что в известной мере Францоз отдал дань идее интеграции полиэтнического галицкого компонента в немецкоязычное культурное пространство, но это не была империалистическая стратегия, скорее своего рода гуманитарная утопия, питаемая преклонением перед традицией немецкого гуманизма и предполагающая не поглощение, не насильственное подчинение, а межнациональный и межкультурный диалог. «Миф Австрии, — пишет итальянский ученый Клаудио Магрис, — как посредника между Востоком и Западом нашел в этих таинственных, отдаленных краях (т. е. на галицком Grenzraum — пограничье. — *Ю.Б.*) свою духовную родину» [32, с. 189]. Одним из выразителей этой тенденции был Францоз с присущей ему высокой степенью того, что можно назвать «интеркультурной компетенцией».

Весьма существенный момент различия двух галицких дискурсов — выход Францоза за рамки Галичины, включение ее в общеукраинский контекст. У Захер-Мазоха такого контекста нет, понятие «Украина» иногда упоминается наряду с «Галичиной», но лишь упоминается. Для Францоза эти понятия неразрывны. Воспоминание о слепом кобзаре, увиденном в детстве на ярмарке («Ярмарочный день в Барнове»; Барнов — литературный «псевдоним» Черткова, ср. Егупец/Киев у Шолом-Алейхема, Бучач/Шебуш у Ш.Й. Агнона), дает импульс размышлениям писателя об украинской думе как хранительнице исторической памяти народа. В очерке «Народная песня малороссов» он рассматривает казацкие думы в сопоставлении с песнями

гуцулов-опришек, подчеркивая в них как черты сходства, так и различия и обращая внимание на то, что, например, гуцульская песня об Олексе Довбуше популярна на всей территории Украины, в частности, в «русской (т. е. восточной. — *Ю.Б.*) ее части». Примечательно с этой точки зрения название книги Францоза, в которой помещен этот очерк, — «От Дуная до Дона». В этом же сборнике (2-е изд., 1888) Францоз публикует работу «Литература малороссов» — первый немецкоязычный историко-литературный обзор от «Слова о полку Игореве» и Киево-Печерского патерика до новой украинской литературы XIX в. Особый интерес австрийского писателя вызывает творчество Т. Шевченко. Высказывая мысль о том, что поэзия Шевченко есть «облагороженная, углубленная народная поэзия», Францоз одновременно (заметим, впервые в шевченковедении) обосновывает концепцию ее универсального, общечеловеческого значения, вписывает наследие Шевченко в европейский и мировой литературный контекст [15, с. 52–55; 37, с. 36–43].

Как видим, выход Францоза в общеукраинское пространство означает не просто расширение фактологических рамок, это углубление в фактический материал, репортажно-очерковое начало дополняется, а в значительной мере и вытесняется началом аналитическим. Процесс амбивалентный. С одной стороны, с ним связано повышение уровня содержательной наполненности дискурса, значимости, весомости обобщений и выводов, что, без сомнения, способствует более полному познанию объекта, т. е. Галичины/Украины. Однако — другая сторона процесса — в определенном, прежде всего эмоциональном, смысле это отдаляет объект от реципиента, знание если не вытесняет рефлексии, живое, образное восприятие, то по крайней мере оттесняет их. Если, с учетом данного обстоятельства и под углом зрения триады «Чужое–Иное–Свое», сравнить галицкие дискурсы Францоза и Захер-Мазоха, можно отметить три момента: a) для обоих Галичина изначально не была «чужой»; b) она была для них «иной», влекущей к себе именно инаковостью; c) однако восприятие этой инаковости каждым из писателей имело свои особенности, если для Францоза ее ощущение и осознание было главным и в сущности неизменным, обогащаясь, расширяя свои границы, оно не переходило эти границы, «иное» оставалось самим собою — «иным», то у Захер-Мазоха наблюдаем признаки внутреннего движения к «своему» — пусть не всегда четко выраженного, это скорее намек,

тренд, чем определившаяся черта, но намек, тренд, семантически значимые. Отмеченные различия не несут в себе оценочного смысла — лучше/хуже, они маркируют личностно разные версии, разные концептуальные, типологические и ситуативные аспекты этнокультурного пограничья как реальности и как концепта.

Еще одна его австрийская версия — дискурс (тема, образ, мотив) Галичины у Йозефа Рота (1894–1939), писателя иного поколения, чем Захер-Мазох и Францоз. С обоими его сближает факт рождения на галицкой земле, в старинном городе Броды, расположенном когда-то на границе между Галицким и Волынским княжествами, а в пору рождения Рота — вблизи границы между Австро-Венгрией и Волынской губернией Российской империи. С Францозом Рота роднит еврейское происхождение, хотя в отличие от старшего собрата он был выходцем из простой, не весьма состоятельной и не слишком благополучной местечковой семьи.

К «галицкой версии» Йозефа Рота приложимы все три компонента этнокультурной триады. Образ Галичины предстает в восприятии и изображении Рота как контрастная совокупность изменчивых соотношений между понятиями «чужого», «иного» и «своего», их взаимозависимости и взаимозаменяемости, «перетеканий» — чаще всего скрытых — одного в другое, более того, изменений сути и смысла (или скорее интерпретации сути и смысла) самих этих понятий. Отчасти здесь сказывается субъективный фактор — особенности стиля, творческой манеры Рота, чей прозаический нарратив отличается значительно большей по сравнению с выдержанной в традиционном стиле повествовательной тканью у Захер-Мазоха и Францоза сложностью структуры, смысловой многозначностью. Но есть и другой фактор, объективный, связанный с историей, со Временем. Рот, его творчество, в том числе галицкий дискурс, принадлежат другой эпохе — эпохе драматических геополитических пертурбаций в центрально-восточном европейском регионе, мировой войны, распада Австро-Венгрии, послевоенного передела территорий, ломки судеб народов и людей... Во времена Рота, пишá (позаимствуем эту деепричастную форму у Белинского) о Галичине, уже нельзя было ограничиться красочными описаниями ярмарок и праздников обжинок, гуцульских обычаев и обрядов, даже злодеяния польских помещиков и подвиги опришек теряли свою актуальность перед реальной исторической драмой — драмой разрыва связи времен, утраты «большой»,

пусть и несовершенной, но родины — Дунайской империи, и ее неотъемлемой (по мнению Рота, и не только Рота) части, его «малой» родины — Галичины.

Представление об этой нетривиальной австро-галицкой идентичности писателя дает рассказ «Бюст императора», прежде всего образ его протагониста.

...В галицком селе Лопатины живет граф Франц Ксавер Морштин, похоже, что он бывший владелец села, хотя это не уточняется, во всяком случае, лопатинскому люду «казалось, что “граф” — не просто дворянский титул, но и название очень высокой должности». Граф принадлежал к древнему польскому роду, который имел итальянские корни, однако он «не считал себя ни поляком, ни итальянцем, ни польским аристократом, ни аристократом итальянского происхождения», он был «человеком наднациональным», человеком европейского мира, а «маленьким отражением» этого мира «явилась кайзеровско-королевская монархия, и поэтому она была единственной родиной графа».

И вдруг — геополитическая катастрофа: в Вене умирает монарх, «единственная родина» рушится, Лопатины оказываются на временнóм и ситуативном фронтире — «в бывшей Восточной Галиции, нынешней Польше», и граф, который в представлении лопатинцев «был выше любой должностной инстанции, которую знали и боялись крестьяне и евреи, выше судьи в ближайшем окружном городке, выше местного окружного начальника», — граф теперь, после поражения Австрии в войне, вынужден объясняться с приехавшим из Лемберга/Львова польским воеводой, — этим, в его глазах, «ничтожным поляком».

В переживаемой графом драме, в его растерянности, гневе, в презрении по отношению к людям, которые «всегда считали себя австрийцами — в Тарнополе (так Тернополь назывался до 1944 г. — *Ю.Б.*), Сараеве, Вене, Брюнне (Брно), Черновцах, Одербурге, Троппау (Óпава), — австрийцами и никем другим, теперь <...> стали заявлять о своей принадлежности к польской, чешской, украинской, немецкой, румынской, словенской, хорватской “нации” и т. д.», — во всем этом за слегка иронической интонацией улавливаются отголоски горьких чувств и мыслей автора. Совпадения, разумеется, нет, слишком велика дистанция между судьбами, но есть близкие автору, как и его персонажу, грустная нота, тоскливый мотив утраты того, что казалось надежным, непреходящим.

Село Лопатины ассоциируется с Бродами, шире, с Галичиной. Галичина же отождествляется Ротом с империей, это отождествление — таков психологический парадокс — оборачивается «раздвоением культурно-политической ориентации» [17, с. 168]. Галичина в представлении Рота перестает быть «своей», она обретает «чужие», не приемлемые для него черты, прежде всего рожденные пугающим «требованием времени» — обострением национального начала, тем самым, которое его герой, граф Морштин, характеризовал, со ссылкой на Грильпарцера, формулой «От гуманизма через национализм к зверству». Галичина как реальность уходит из жизни Рота, он покидает ее в 1918 г., на роковом пограничье между «бывшим» и «нынешним», покидает практически навсегда.

Доживающий век на Ривьере граф Морштин, «дряхлый, изможденный человек, который по вечерам играет в шахматы или скат со старыми русскими генералами», напишет в мемуарах: «Монархия, моя старая родина, была большим домом со множеством дверей и комнат для всех людей. Дом разделили, разбили и разрушили. В нем больше нет места для меня». Это могло бы быть самим Ротом написано.

Впрочем, Йозеф Рот тоскует не столько по монархии, сколько по «большому дому» и по своей «комнате» в нем, по Галичине. Возвращаться было некуда, «большой дом» перестал существовать, в «комнату» вселились другие люди, но оставалась возможность — ее никто не мог отнять — возвращения метафорического, мыслью, памятью, творческим воображением. На протяжении своего многолетнего «бегства без конца» (название одного из романов Рота) он, пишет Давид Бронзен, первый биограф Рота, «искал свою утраченную отчизну на многих станциях своих беспрерывных блужданий окольными путями самых отдаленных стран Западной Европы. И нашел ее в своем художественном воспроизведении восточного мира» [28, с. 43].

Этим «восточным миром» была Галичина. Она присутствует у Рота во многих произведениях, в разных формах — как образ, тема, сюжет, мотив, зарисовка, с разной степенью значимости семантической и эстетической функции в структуре текста.

Так, в раннем, 1920 г., рассказе «Петро Федорак» Галичины как предметной реальности нет, она присутствует только в размышлениях и воспоминаниях героя, галицкого крестьянина, который, возвращаясь на родину

из Канады, умирает в Вене, на Южном вокзале, в ожидании поезда. Обозначенные в тексте три точки — Канада, куда Петро ездил на заработки, Вена, столица только что распавшейся империи («война закончилась»), и безымянное галицкое село, где Петра ожидали «халупка под соломенной крышей, корова, свинья, жена и ребенок», — эти три точки определяют координаты судьбы как героя рассказа, так и тысяч его земляков, в сущности, всей тогдашней Галичины.

Герой романа «Иов» Мендель Зингер, учитель из галицкого местечка Зухнов, также совершает, подобно Петру Федораку, путешествие за океан. Центральным здесь выступает библейский мотив праведника Иова. На фоне испытаний, насылаемых Богом на Менделя, в памяти и сознании героя в качестве духовного и эмоционального антипода враждебной чужбины (такой воспринимают — по сути, одинаково — Америку иудей Мендель и стоящий за ним Рот, склонявшийся в зрелом возрасте к католичеству) живут картины «потерянного рая» — Галичины, Зухова. В таком же, косвенном, отражении, через образы представителей галицкого еврейства — переписчика Торы Нухима Каптурака и торговца кораллами Ниссена Пиченика, обозначена тема Галичины в повести «Бюст императора» и в рассказе «Левиафан» (еврейский компонент этнокультурных ситуаций в различных пограничных зонах Украины, в частности в украинской литературе, — предмет специального рассмотрения).

В следующем после «Иова» романе Рота, «Марш Радецкого», самом известном и значимом его произведении, тема Галичины, оставаясь, если судить по внешним признакам, на втором плане, переходит из области воспоминаний и рефлексий в сферу реальности, обретает зримые черты. Появляются персонажи-галичане — вестовой Онуфрий (укр. Онопрій), помощник лесничего Ян Степанюк, действие, начиная с середины текста, переносится в зону Галичина/Волынь, без труда узнаваемую в «пограничной полосе между Австрией и Россией на северо-востоке империи», здесь, в не названном автором, типично галицком городке с десятью тысячами жителей дислоцируется австрийский егерский батальон, в котором будет служить лейтенант Карл Йозеф фон Тротта; «вблизи находилась деревня Бурдлаки, родина Онуфрия. Этот край был родной страной украинских крестьян, их тоскливых гармоник и незабываемых песен...». И именно ему, этому краю, суждено оказаться эпицентром событий, которые положили нача-

ло военным и социальным потрясениям, знаменующим конец Дунайской империи, именно здесь, на геополитическом фронтире, «гибель его (фон Тротта-старшего, отца лейтенанта. — *Ю.Б.*) мира была видна так же ясно, как видна гроза с окраины города, в то время как над его безмятежными, счастливыми улицами еще высится голубое небо». Гром грянул, и первым встречает войну многоликая толпа насельников приграничного галицкого городка — своего рода этномодель всей Галичины: «Крестьяне в коротких и сильно пахнущих овчинных тулупах, евреи в развевающихся черно-зеленых лапсердаках, швабские земледельцы в зеленых кафтанах из грубого сукна, польские мещане, торговцы, ремесленники и чиновники окружали домишко таможенного сторожа. На всех четырех его стенах висели огромные плакаты, каждый на другом языке, начинавшиеся обращением императора: “К моим народам!”». Знаковая для этого пограничного региона фигура польского графа Хойницкого — зеркальная версия другого графа, фон Морштина, — в глазах Рота символизирует смену геополитического статуса Галичины, с австрийского на польский, а деградация графа как личности (в эпилоге фон Тротта-старший навещает его в сумасшедшем доме) — исторически преходящий характер этой смены.

И, наконец, после безымянных или зашифрованных местечек, — Львов, главный город Галичины. Год 1924-й.

Голландский журналист Ян Пауль Гинрихс в своей книге «Роковой город» замечает, что Львов был для Рота «лишь транзитным пунктом» [12]. Формально подходя, можно и так сказать, Львов действительно входил в маршрут большого европейского турне писателя — корреспондента газеты «Frankfurter Zeitung». На самом же деле мотив Львова оказался важнейшим, в определенном смысле переломным в галицком дискурсе Рота.

Львов обозначил новый угол зрения писателя на Галичину. «Своя» Галичина осталась в прошлом вместе с «большой родиной», империей, растворилось, исчезло возникшее в свое время, на трагическом переломе, восприятие ее как «чужой». Включенные в журналистский триптих («Frankfurter Zeitung», 20, 22 и 23 февраля 1924 г.) очерки «Путешествие по Галичине», «Лемберг, город» и «Люди и местность (в ориг. нем. Gegend — «край») воспринимаются как, в сущности, одно целое; это открытие писателем новой, «иной» Галичины, и главное — открытие не только для себя, но для мира, прежде всего для Европы [18]. На фоне окрашенных носталь-

гией рефлексий Рот с раздражением, в котором легко улавливается обида за близкое, «свое», отзывается о распространенных в некоторых кругах Запада банальных, «дешевых и замусоленных» суждениях о Галичине — этакая «цивилизованная спесь», впрочем, «нафталиновая». Да, соглашается Рот, Галичина — это бездорожье, кривые тротуары, да, бедность и темнота крестьянина, и отвратительно обустроенные отели, описанные Альфредом Деблином, и «на базарах продают примитивных деревянных паяцев, как в Европе двести лет назад». Так что же, «Европа тут закончилась?» — спрашивает Рот себя и других. И отвечает: «Нет, не закончилась». И дело не только в том, что «связь между Европой и этим краем, как бы изгнанным» из нее, на самом деле «постоянная и живая», и что здесь много европейских книг и периодики, и что между Веной и Львовом «существует культурный радиообмен». Главный признак «европейскости» Львова — и это парадигмальный тезис Рота, рефрен его «Путешествия по Галичине» — национальное и культурное разнообразие, языковое многоголосье. Львов — «красочное пятно на Востоке Европы», на границе которой, за Львовом, «начинается Россия, другой мир». «Согласно Роту, — пишет Т. Гаврилив, — Львов словно призван быть там, где граница, однако быть там для того, чтобы границу размывать, преодолевать межи, заботиться о разнообразии, ибо разнообразие для Рота — больше, чем сосуществование, это взаимопроникновение» [11, с. 106].

Метафора такого пограничья — частный случай распространенного в литературе архетипного образа Дома, — это, по Роту, отель, гостиница, прибежище, пусть временное, разных людей (для самого Рота двухдесятилетнего периода европейского бездомья оно было постоянным), переходная зона, промежуточный пункт между началом и концом пути. Таков отель «Савой» в романе писателя «Отель “Савой”», — топос-модель то ли в Бозе почившей Габсбургской монархии («Австрия как Дом»), то ли послевоенной «межвременнóй» Европы, то ли мира вообще. А быть может, Львова. Правда, прямой ссылки на Львов в книге нет, да и отеля под названием «Савой» во Львове не было, но есть дата написания, и она как раз именно «львовская» — «1924» (см. выше). За образом Львова, его «мифом» встает вся Галичина, какой она в ту пору виделась Роту, — воображаемой, идеализированной, «краем ненационалистическим par exellence».

Польский сегмент

Миф Львова, многоликого, изменчивого (по Юрию Андруховичу, это «город стертых границ, плавучий Триест, странствующий Львив, Львув, Львов, Лемберг, Леополис, Сингапур»), — точка соприкосновения двух галицких нарративов, польского и австрийского. Соприкосновения и противостояния. «Возникновение одного мифа, — пишет Г. Грабович в статье «Мифологизации Львова: отголоски присутствия и отсутствия», — требовало возникновения другого в ответ. Как бывает почти во всех таких случаях, коллективная самоидентификация, “свое” или “родное”, определяется в противопоставлении Другому» [13, с. 157]. В статье рассматриваются факты польской и украинской «мифологизаций» Львова, однако исходный принцип исследователя в подходе к проблеме имеет общеметодологическое значение, что, как представляется, делает возможным и корректным применение его в австрийско-польском случае. Тем более что Львов в этом отношении не уникален, Г. Грабович ссылается на ряд схожих ситуаций из европейской истории: это Вильно/Вильнюс, о котором его уроженец Чеслав Милош говорил, что здесь «ни тебе Польша, ни не-Польша, ни тебе Литва, ни тебе не-Литва», это польско-немецкие Gdańsk/Danzig, Breslau/Wroclaw, Posen/Poznań, Stettin/Szczecin, итало-хорватские Trieste/Trst и Fiume/Rijeka, немецко-румынско-украинские Chernowitz/Cernăuţi/Чернівці. Хрестоматийный исторический пример — еврейско-европейско-арабский (иудейско-христианско-мусульманский) Иерусалим. Конечно, замечает Г. Грабович, Львов выглядит скромно перед лицом Иерусалима, «но степень эмоциональной и психологической напряженности споров о нем с обеих сторон также близка к предельной», Львов становится своего рода «коррелятом нарративов национального самоутверждения» [13, с. 157].

Здесь у критика опять-таки имеется в виду противостояние польско-украинских львовских мифологических нарративов. В австрийско-польском случае полемический фронтир выглядит иначе, уровень напряженности в целом заметно ниже, однако надо иметь в виду, что эмоции и высказывания участников полемики, принадлежащих разным сторонам, не симметричны по степени остроты, это отражает различие политических и психологических ситуаций, в условиях и на фоне которых формируются львовские и шире — галицкие дискурсы сторон. Действуют факторы (воспользуемся дихотомией Грабовича) «присутствия» и «отсутствия».

В сознании Захер-Мазоха, в создаваемом им мире Галичина — объект, реально «присутствующий», часть габсбургской империи, в стабильности которой у писателя нет сомнений, и проскальзывающие в его галицких произведениях антипольские мотивы и реплики, о которых шла речь выше, не носят агрессивного характера, в них чувствуется оттенок снисходительности победителя, утвердившего себя в результате раздела Польши. У польских авторов (заметим: не у всех и не в равной мере) превалируют рефлексии побежденного. Они проявляются в разных вариантах концепта «инаковости». Доминирующая у Франтишека Яворского («О сером Львове») черта — сплав, по выражению Грабовича, «эстетики ностальгии и нескрываемой элегичности». В книге Станислава Василевского «Львовские истории» это проникнутые сарказмом картины «другого», подавстрийского Львова, «куда слетаются политические авантюристы со всего континента», города, жители которого «элегантно общаются по-французски, оккупанты по-немецки, все меньше понимая, что случится с этой Галичиной» — «скрюченной метрополией». Это фантомные боли, отголоски недавней ностальгии (книга Василевского вышла в 1921 г., когда Львов опять стал польским) по утраченному Львову, «плененному льву, связанному, но не покоренному», и это вера в «вечную польскость Львова». Ностальгией окрашены воспоминания Юзефа Виттлина «Мой Львов»; хотя на ее фоне в книге присутствует, как во «Львовских историях» Яворского (это, впрочем, характерно для «львовского нарратива» как такового, разного авторства и разных времен), смеховая, анекдотическая, подчас буффонадная струя в описаниях этнокультурных и бытовых черт многоукладного города, у этих описаний нет идеологической, тем более политической подоплеки, скорее улавливается фантасмагорическая, почти мистическая составляющая.

Отметив этот случай «присутствия» в польском львовском/галицком дискурсе, обратим внимание на значительно более существенный момент «отсутствия»: в нем практически отсутствует украинский компонент, внимание сосредоточено исключительно на польско-австрийском противостоянии. Словно ни в доавстрийский период, ни в последующие времена на земле Галичины не было ее автохтонного населения, украинцев. Г. Грабович в этой связи ссылается — как на «эмблематический» — фундаментальный труд Витольда Шольгини о Львове, изданный между прочим, уже в 90-е годы прошлого века [33], в котором автор, согласно издательской ан-

нотации, «крупнейший знаток Львова», детально описывает все, вплоть до анекдотов и городского жаргона, аспекты Львова, но «избегает какого-либо намека на украинское присутствие в городе» [13, с. 171]. И это лишь один пример из общего ряда.

Едва ли не единственное исключение из него — «галицкий/гуцульский текст» Станислава Винценза (1888–1971)[7].

Многое сближает Винценза с его земляками-коллегами, писавшими на ту же тему. Прежде всего это биографическая связь с карпатским краем: рождение в Слободе Рунгурской на Коломыйщине, детские годы в Криворивне над Черемошем, в польско-украинской этнической и культурной среде, украинка-няня Палагна, гимназии в Стрые и Коломые, живое общение с простыми людьми, которые встречались будущему писателю в его походах «по горным тропам, полонинам, гуцульским хатам и хижинам». Вспоминая обо всем этом через много лет в послесловии к первой книге своей тетралогии о Гуцульщине, Винценз напишет: «Вот таковы мои истоки…». Эту тетралогию под названием «На высокой полонине» он начал писать в 1931 г., уединившись в гуцульском селе Быстрица. Там он прожил до «золотого сентября» 1939 г., когда, чудом освободившись из станиславской тюрьмы, нелегально перешел через пограничный горный хребет Чорногору в Закарпатье, что в то время означало — в Венгрию, в эмиграцию до конца жизни.

Что же, при этих моментах сходства, отличает Винценза от коллег по «польскому сегменту» (кроме упомянутых выше имен, назову предшественников Винценза — Я. Парандовского, Е. Стемпковского, З. Новаковского, современников — Й. Риттарди, А.Ф. Оссендовского)?

Во-первых, галицкая/гуцульская тема была для его творчества магистральной, практически единственной. Литературную деятельность Винценз начинал с журналистики, с переводов Достоевского и Уитмена. Гуцульские воспоминания и впечатления входят в его творческое воображение постепенно, сначала оформляясь в виде заметок и эссе в периодике, к середине жизненного пути завладевая им безраздельно.

Во-вторых, для Винценза Украина не объект воспоминаний; впрочем, вернее будет сказать — не только такой объект. У Винценза концепт

7 Гуцульщина расположена на пограничье трех западноукраинских историко-этнографических земель, бóльшая ее часть входит в Галичину, некоторые районы относятся к Буковине и Закарпатью.

Украины-Гуцульщины не лишен личного ностальгического оттенка, но при этом он укоренен в фольклорно-этнографической почве Гуцульщины, в народном мифопоэтическом сознании.

И в-третьих — главное. Образ Гуцульщины Винценза создан поляком, однако национальной ограниченности, нарочитого «польского» акцента, узко, тем более в ущерб кому-либо, в обрисовке этого образа нет. Гуцульский компонент выступает как самоценный и самодостаточный, не зависимый от сторонних влияний и привходящих политических обстоятельств. В этом отразилась отличительная особенность «польскости» Винценза, его идентичности, которой чужды национальная спесь, замкнутость, возвеличивание «своего» за счет «чужого». В его «мифе Гуцульщины» нет бездумной восторженности, которую испытывает доброжелательный, но сторонний автор, Винценз ощущает себя «сыном гуцульского края», воспринимает его как свою родину. Чеслав Милош вспоминал, что Винценз, его земляк и собрат по эмиграции, мечтал о «Европе [многих] ро́дин», имея в виду «такие небольшие территориальные образования, как его любимая Гуцульщина», она была для него родиной, как для Милоша Литва, как для других европейцев Уэльс, Бретань, Прованс, Каталония, Страна басков, Трансильвания [20, с. 70].

В предисловии к публикации украинского перевода первой книги тетралогии в львовском журнале «Жовтень» (1969, № 7) Винценз писал: «Гуцульский эпос — одно из немногих уже в Европе мифических преданий, и я, проявляя свои чувства к украинскому народу, не могу сделать ничего лучшего, чем посвятить ему свою книгу. Чтобы он вернул себе то, что представляет собою его собственность и что теперь есть далеко не у каждого из европейских народов».

В одном из разделов тетралогии Винценз пересказывает легенду об Олексе Довбуше и Бааль Шем Тове — Исраэле бен Элиэзере (1698 [?]–1760), основателе хасидского движения в карпатском крае. Легенда о побратимстве еврейского цадика и украинского национального героя не случайно привлекла внимание Винценза, писатель, «дитя гуцульского края», видел в этой легенде пример высоко ценимых им добрососедских взаимоотношений гуцулов и евреев. Винценз был убежден, что характерные для Гуцульщины различия между идентичностями должны бережно сохраняться, не превращаясь в непреодолимые барьеры. В широком спектре встречающих-

ся в тетралогии Винценза этнических типов второе место, после украинцев и перед поляками, занимают евреи. Писатель здесь отступает от реального соотношения (на самом деле в общем составе населения региона евреи занимали в то время третье место, после поляков и украинцев, составляя около 10–12%, а иногда даже более 30, однако и такое смещение — в пользу еврейского населения — показательно как свидетельство его толерантности, филосемитских симпатий). Эта толерантность писателя, сформированная господствующей в семье и в ближайшем окружении атмосферой толерантности Винценза, базировалась, надо признать, скорее на вере, нежели на знании реальной, весьма противоречивой, отнюдь не благостной, полиэтнической обстановки в регионе, но она питала творчество Винценза, чем, заметим, в значительной степени диссонировала с распространенными в среде его земляков-коллег взглядами.

* * *

В данной статье внимание было сосредоточено на примерах австро-украинской и польско-украинской этнокультурных ситуаций, связанных с западной пограничной зоной, Галичиной, частично Волынью. Похожие, но весьма специфичные процессы в относящихся к той же западной пограничной зоне таких историко-этнографических областях Украины, как Закарпатье (украинско-венгерское культурное пограничье — [16]) и Буковина (украинско-румынско-польско-еврейское пограничье, так называемый феномен «буковинизма» — [30, с. 1]) должны быть предметом специального рассмотрения. То же касается этнокультурной ситуации в восточном и юго-восточном регионах (Харьков, Донбасс, Приазовье). Существенной и интересной представляется выходящая в общеукраинское культурное пространство проблема украинско-еврейского (еврейско-украинского) этнокультурного, прежде всего литературного, пограничья. Это также отдельная тема.

Список литературы

1 *Дашкевич Я.Р.* Большая граница Украины (этнический барьер или этноконтактная зона) // Этноконтактные зоны в европейской части СССР (География, динамика, методы изучения). М.: Московский филиал географического общества СССР, 1989. С. 7–20.

2 *Замятина Н.Ю.* Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах // Общественные науки и современность. 1998. № 5. С. 75–88.

3 *Захер-Мазох Л.* Венера в мехах. *Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха. *Фрейд З.* Работы о мазохизме. М.: РИК «Культура», Ad Marginem, 1992. 380 с.

4 *Земсков В.* Цивилизационно-культурное пограничье — универсальная константа и средство самостроения мирового историко-культурного процесса // Проблемы культурного пограничья. Памяти В.Б. Земскова (1940–2012). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 13–21.

5 Кануны и рубежи: типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: материалы российско-французской конференции: в 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 484 с.

6 *Пашаева Н.* Очерки истории русского движения в Галичине XIX–XX вв. М.: ГПИБ, 2001. 201 с.

7 Проблемы культурного пограничья. Памяти В.Б. Земскова (1940–2012) / отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 504 с.

8 *Антошкіна Л., Гадинко О., Красовська Г., Сигеда П., Сухомлинов О.* Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу. Донецьк: Юго-Восток, 2010. 237 с.

9 *Брехуненко В.* Козаки на Степовому Кордоні Європи: Типологія козацьких спільнот XVI — першої половини XVII ст. Київ, Національна академія наук України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського, 2011. 505 с.

10 *Броніcловас Ґ.* Концепція культури. Сфера взаємодії суміжних культур // Культурологічний часопис «Ї». 1997. № 10. С. 36–47.

11 *Гаврилів Т.* На брамах Європи: Львів та ідея Європи в Йозефа Рота. Інтертекст літературного Львова // Парадигма. Збірник наукових праць. Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'кевича НАН України, 2009. Випуск 4. С. 100–110.

12 *Гінріхс Я.П.* Lemberg–Lwów–Львів. Фатальне місто. З нідерландсьої переклав Ярослав Довгопалий. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 144 с.

13 *Грабович Г.* Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. 310 с.

14 *Дашкевич Я.* «…Учи неложними устами казати правду». Історична есеїстика (1989–2008). Київ: Темпора, 2011. 828 с.

15 *Зимомря М.* Карл-Еміль Францоз у контексті українсько-німецько-єврейських культурних взаємодій на зламі XIX ст. // Єврейська історія та культура в країнах Центральної та Східної Європи. Збірник наукових праць. Київ, 1998. С. 52–55.

16 *Зимомря О.* Українсько-угорське помежів'я: особливості літературної взаємодії // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць мо-

лодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 360–364.
17 *Ісаєвич Я.* Галичина у Габсбурзькій монархії: національно-політичні рухи і культурний плюралізм // Українська література в Австрії, австрійська — в Україні (матеріали міжнародного симпозіуму). Київ: Брама ЛТД, 1994. С. 163–171.
18 *Йозеф Рот.* Мандрівка по Галичині // Культурологічний часопис «Ї». 1995. № 6. С. 42–47.
19 *Каюк С.М.* Запорозьке козацтво і Великий степовий кордон (друга половина XVIII — початок XIX ст.) // Четвертий міжнародний конгрес україністів. Історія. Одеса, 1999. Ч. 1. С. 241–246.
20 *Мілош Ч.* Велике князівство літератури. Вибрані есеї. Київ: Дух і літера, 2011. 440 с.
21 *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Єврові XI–XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 577 с.
22 *Наливайко Д.* Українська тема в творчості К.-Е. Францоза // *Францоз К.-Е.* За правду: Роман, повість, оповідання / пер. з нім.; прим. М. Зимомрі. Ужгород: Карпати, 1982. С. 5–20.
23 *Рихло П.* Український мередіан Карла Еміля Францоза // Карл Еміль Францоз. Ukrainika. Культурологічні нариси. Упорядкування, переклад з німецької, передмова й коментар Петра Рихла. Чернівці: Книги — XXI, 2010. С. 7–20.
24 *Сухомлинов О.* Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Донецьк: Юго-Восток, 2008. 190 с.
25 *Цибенко Л.* Післямова // *Захер-Мазох Л.* Вибрані твори. Львів: Літопис, 1999. С. 363–383.
26 *Чижевський К.* Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем. Львів: Кальварія, 2013. 248 с.
27 *Чорновол І.* Компаративні фронтири. Світовий і вітчизняний вимір. Київ: Критика, 2015. 376 с.
28 *Bronsen D.* Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1974. 713 S.
29 *Dąbrowska-Partyka M.* Literatura pogranicza. Pogranicze literatur. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2004. 264 s.
30 *Koseski A.* W kręgu Bukowiny // O Bukowinie. Razem czy oddzielnie? / Pod red. K. Feleszki. Warszawa-Piła, 2000. 336 s.
31 Literary Galicia: from post-war to post-modern: a local guide to the global imagination / ed. by Adam Michajłow. Kraków: Oficyna Literacka, 1991. 191 p.
32 *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. 416 S.
33 *Szolginia W.* Tamten Lwów. Wrozlaw: Wydawnictwo Wysoki Zamek, 1992–1994.
34 *Uliasz S.* O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice. Rzeszów, 2001. 218 s.

35 *Vushko I.* The Politics of Cultural Retreat: Imperial Bureaucracy in Austrian Galicia, 1772–1867. New Haven: Yale University Press, 2015. 328 P.
36 *Waldenfels B*. Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 240 S.
37 *Zymomrja M*. Deutschland und Ukraine: durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. Fürth/Bayern: Flacius Verlag, 1999. 156 S.

References[8]

1 Dashkevich Ia.R. Bol'shaia granitsa Ukrainy (etnicheskii bar'er ili etnokontaktnaia zona) [A large Ukrainian border (ethnic barrier or ethno-contact zone)]. *Etnokontaktnye zony v evropeiskoi chasti SSSR (Geografiia, dinamika, metody izucheniia)* [Ethno-contact zones in the European part of the USSR (Geography, dynamics, and methods of study)]. Moscow, Moskovskii filial geograficheskogo obshchestva SSSR Publ., 1989, pp. 7–20. (In Russ.)
2 Zamiatina N.Iu. Zona osvoeniia (frontir) i ee obraz v amerikanskoi i russkoi kul'turakh [The zone of development (frontier) and its image in American and Russian cultures]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 1998, no 5, pp. 75–88. (In Russ.)
3 Zakher-Mazokh L. *Venera v mekhakh* [Venus in furs]. Delez Zh. *Predstavlenie Zakher-Mazokha* [Masochism: Coldness and cruelty]. Freid Z. *Raboty o mazokhizme* [Works on masochism]. Moscow, RIK "Kul'tura", Ad Marginem Publ., 1992. 380 p. (In Russ.)
4 Zemskov V. Tsivilizatsionno-kul'turnoe pogranich'e — universal'naia konstanta i sredstvo samostroeniia mirovogo istoriko-kul'turnogo protsessa [Civilizational-cultural frontier — a universal constant and the means of self-construction of the global historical and cultural process]. *Problemy kul'turnogo pogranich'ia. Pamiati V.B. Zemskova (1940–2012)* [Problems of the cultural frontier. In memory of V.B. Zemskov (1940–2012)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 13–21. (In Russ.)
5 *Kanuny i rubezhi: tipy pogranichnykh epokh — tipy pogranichnogo soznaniia: materialy rossiisko-frantsuzskoi konferentsii: v 2 ch.* [Eves and frontiers: Types of borderland epochs — types of borderland awareness: Proceedings of the Russian-French conference: in 2 parts]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002. 484 p. (In Russ.)
6 Pashaeva N. *Ocherki istorii russkogo dvizheniia v Galichine XIX–XX vv.* [Essays on the history of the Russian movement in Galicia in the 19th — 20th centuries]. Moscow, GPIB Publ., 2001. 201 p. (In Russ.)
7 *Problemy kul'turnogo pogranich'ia. Pamiati V.B. Zemskova (1940–2012)* [Problems of cultural frontier. In memory of V.B. Zemskov (1940–2012)], ed. by Iu.N. Girin. Moscow, IWL RAS Publ., 2014. 504 p. (In Russ.)
8 Antoshkina L., Gadinko O., Krasovs'ka G., Sigeda P., Sukhomlinov O. *Osoblivosti bukovins'kogo pogranichchia: istoriia kul'turnogo polilogu* [Features of the Bukovinian

8 Транслитерация осуществлена редакцией в соответствии с программой https://translit.ru/ [вариант системы Библиотеки Конгресса (LC)].

borderland: the history of the cultural polylogie]. Donets'k, Iugo-Vostok Publ., 2010. 237 p. (In Ukrainian)

9 Brekhunenko V. *Kozaki na Stepovomu Kordoni Єvropi: Tipologiia kozats'kikh spil'not XVI — pershoï polovini XVII st.* [Cossacks on the Steppe Border of Europe: Typology of the Cossack communities of the 16th — the first half of the 17th century]. Kiev, Natsional'na akademiia nauk Ukraïni, Institut ukraïns'koï arkheografiï ta dzhereloznavstva im. M.S. Grushevs'kogo Publ., 2011. 505 p. (In Ukrainian)

10 Bronislovas Ґ. Kontseptsiia kul'turi. Sfera vzaєmodiї sumizhnikh kul'tur [The concept of culture. Sphere of the interaction of different cultures]. *Kul'turologichnii chasopis "Ї"*, 1997, no 10, pp. 36–47. (In Ukrainian)

11 Gavriliv T. Na bramakh Єvropi: L'viv ta ideia Єvropi v Iozefa Rota. Intertekst literaturnogo L'vova [At the gates of Europe: Lviv and the idea of Europe in Joseph Root. Inter-text of the literary Lviv]. *Paradiga. Zbirnik naukovikh prats'* [Paradig. Collection of works]. L'viv, Institut ukraïnoznavstva im. I. Krip'kevicha NAN Ukraïni Publ., 2009, issue 4, pp. 100–110. (In Ukrainian)

12 Ginrikhs Ia.P. *Lemberg–Lwów–L'viv. Fatal'ne misto. Z niderlands'oї pereklav Iaroslav Dovgopalii* [Lemberg-Lwów-Lviv. Fatal city. From Dutch translated by Yaroslav Dovgopaly]. Kiev, Vidavnitstvo Zhupans'kogo Publ., 2010. 144 p. (In Ukrainian)

13 Grabovich G. *Teksti i maski* [Texts and masks]. Kiev, Kritika Publ., 2005. 310 p. (In Ukrainian)

14 Dashkevich Ia. *"...Uchi nelozhnimi ustami kazati pravdu". İstorichna eseïstika (1989–2008)* ["...Learn to tell the truth with a false tone". Historical essays (1989–2008)]. Kiev, Tempora Publ., 2011. 828 p. (In Ukrainian)

15 Zimomria M. Karl-Emil' Frantsoz u konteksti ukraïns'ko-nimets'ko-єvreis'kikh kul'turnikh vzaєmodii na zlami XIX st. [Carl Emil Franzoz in the context of Ukrainian-German-Jewish cultural interactions at the turn of the 19th century]. *Єvreis'ka istoriia ta kul'tura v kraïnakh Tsentral'noї ta Skhidnoї Єvropi. Zbirnik naukovikh prats'* [Jewish history and culture in Central and Eastern Europe. Collection of works]. Kiev, 1998, pp. 52–55. (In Ukrainian)

16 Zimomria O. Ukraïns'ko-ugors'ke pomezhiv'ia: osoblivosti literaturnoї vzaєmodiї [Ukrainian-Hungarian classroom: features of literary interaction]. *Aktual'ni pitannia gumanitarnikh nauk: oi mizhvuzivs'kii zbirnik naukovikh prats' molodikh vchenikh Drogobits'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu imeni İvana Franka* [Actual Issues of the Humanities: oi Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists at Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University]. Drogobich, 2014, issue 8, pp. 360–364. (In Ukrainian)

17 Isaєvich Ia. Galichina u Gabsburz'kii monarkhiї: natsional'no-politichni rukhi i kul'turnii pliuralizm [Galicia in the Habsburg monarchy: national-political movements and cultural pluralism]. *Ukraïns'ka literatura v Avstriї, avstriis'ka — v Ukraïni (materiali mizhnarodnogo simpoziumu)* [Ukrainian literature in Austria, Austrian literature in

Ukraine (materials of the international symposium)]. Kiev, Brama LTD Publ., 1994, pp. 163–171. (In Ukrainian)
18 Iozef Rot. Mandrivka po Galichini [Journey through Galicia]. *Kul'turologichnii chasopis "Ї"*, 1995, no 6, pp. 42–47. (In Ukrainian)
19 Kaiuk S.M. Zaporoz'ke kozatstvo i Velikii stepovii kordon (druga polovina XVIII — pochatok XIX st.) [Zaporozhye Cossacks and the Great Steppe Cordon (the second half of the 18th — the beginning of the 19th centuries)]. *Chetvertii mizhnarodnii kongres ukraïnistiv. İstoriia* [The Fourth International Congress of Ukrainianists. History]. Odesa, 1999, part 1, pp. 241–246. (In Ukrainian)
20 Milosh Ch. *Velike kniazivstvo literaturi. Vibrani eseï* [Great Principality of Literature. Selected essays]. Kiev, Dukh i litera Publ., 2011. 440 p. (In Ukrainian)
21 Nalivaiko D. *Ochima Zakhodu. Retseptsiia Ukraïni v Zakhidnii Єvrovpi XI–XVIII ct.* [The West's eyes. Reception of Ukraine in Western Europe, 11th — 18th centuries]. Kiev, Osnovi Publ., 1998. 577 p. (In Ukrainian)
22 Nalivaiko D. Ukraïns'ka tema v tvorchosti K.-E. Frantsoza [Ukrainian theme in the work of K.E. Franzosa]. *Frantsoz K.-E. Za pravdu: Roman, povist', opovidannia* [For the sake of truth: novel, novella, and short story], transl. from German, note by M. Zimomri. Uzhgorod, Karpati Publ., 1982, pp. 5–20. (In Ukrainian)
23 Rikhlo P. Ukraïns'kii meredian Karla Emilia Frantsoza [Ukrainian Meridian Carl Emil Franzosa]. *Karl Emil' Frantsoz. Ukrainika. Kul'turologichni narisi. Uporiadkuvannia, pereklad z nimets'koï, peredmova i komentar Petra Rikhla* [Carl Emil Franzoz. Ukraine cultural studies. Comp., translation from German, introd. and comments by Peter Rickle]. Chernivtsi, Knigi — XXI Publ., 2010, pp. 7–20. (In Ukrainian)
24 Sukhomlinov O. *Kul'turni pogranichchia: novii pogliad na staru problemu* [Cultural frontier: a new look at the old problem]. Donets'k, Iugo-Vostok Publ., 2008. 190 p. (In Ukrainian)
25 Tsibenko L. Pisliamova [Afterword]. *Zakher-Mazokh L. Vibrani tvori* [Sacher Masoch Selected works]. L'viv, Litopis Publ., 1999, pp. 363–383. (In Ukrainian)
26 Chizhevs'kii K. *Liniia povernennia. Pro praktiku prikordonnia u dialozi z Cheslavom Miloshem* [Return line. About the practice of border guard in dialogue with Cheslow Milos]. L'viv, Kal'variia Publ., 2013. 248 p. (In Ukrainian)
27 Chornovol I. *Komparativni frontiri. Svitovii i vitchiznianii vimir* [Combinatory frontiers. World and domestic dimensions]. Kiev, Kritika Publ., 2015. 376 p. (In Ukrainian)
28 Bronsen D. *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1974. 713 S. (In German)
29 Dąbrowska-Partyka M. *Literatura pogranicza. Pogranicze literatur*. Kraków, Wydawnictwo UJ, 2004. 264 p. (In Polish)
30 *Koseski A*. W kręgu Bukowiny. *O Bukowinie. Razem czy oddzielnie?* Ed. by K. Feleszki. Warszawa-Piła, 2000. 336 p. (In Polish)

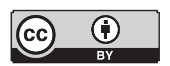
31 *Literary Galicia: from post-war to post-modern: a local guide to the global imagination*, ed. by Adam Michajłow. Kraków, Oficyna Literacka, 1991. 191 p. (In English)
32 Magris C. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000. 416 S. (In German)
33 Szolginia W. *Tamten Lwów*. Wrozlaw, Wydawnictwo Wysoki Zamek, 1992–1994. (In Polish)
34 Uliasz S. *O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice*. Rzeszów, 2001. 218 p. (In Polish)
35 Vushko I. *The Politics of Cultural Retreat: Imperial Bureaucracy in Austrian Galicia, 1772–1867*. New Haven, Yale University Press, 2015. 328 p. (In English)
36 Waldenfels B. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. 240 S. (In German)
37 Zymomrja M. *Deutschland und Ukraine: durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen*. Fürth/Bayern, Flacius Verlag, 1999. 156 S. (In German)

УДК 398
ББК 82.3(=64)

ЧЕРТЫ ТРИКСТЕРА В ОБРАЗЕ МАЗАН-БАТЫРА (НА МАТЕРИАЛЕ КАЛМЫЦКОГО ФОЛЬКЛОРА)

© 2019 г. Б.Ю. Сенглеев
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 января 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-330-351

Аннотация: В исследовании рассматривается один из аспектов образа Мазан-батыра, популярного героя калмыцкого исторического фольклора и легендарной прозы. В посвященных ему произведениях этот герой устойчиво изображается как достигающий победы благодаря хитроумию и умению ввести врага в заблуждение. Данная особенность рассматривается как проявление качеств трикстера. Предания и легенды о Мазан-батыре сравниваются с трикстерскими мифами. Делается вывод о том, что трикстерское поведение является устойчивой частью метатекстуального образа Мазан-батыра, выделяются основные формы его выражения (поведение персонажей, словесные характеристики, которые дают сказители, и т. п.). Отдельно анализируются наиболее часто встречающиеся уловки, применяемые героем. Определяются их семантика, сходства и отличия, а также выделяются устойчивые мотивы. Указывается на то, что они имеют определенную сюжетно-тематическую привязку. Наконец, отмечается сходство примеров трикстерского поведения Мазан-батыра с эпизодами из различных эпических традиций, в том числе и калмыцкой. Речь идет как о типологической близости, так о совпадении отдельных мотивов (ярче всего проявляется в одной из песен Джангара). На основании этого делается вывод, что черты трикстера могли появиться под влиянием моделей устной героической поэзии.
Ключевые слова: Мазан-батыр, трикстер, предания, легенды, калмыцкий фольклор.
Информация об авторе: Борис Юрьевич Сенглеев — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
E-mail: jingnh@bk.ru
Для цитирования: *Сенглеев Б.Ю.* Черты трикстера в образе Мазан-батыра (на материале калмыцкого фольклора) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 330–351. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-330-351



TRICKSTER TRAITS IN THE FOLKLORE IMAGE OF MAZAN-BATYR

© 2019. B.Yu. Sengleev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 17, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: This paper focuses on one aspect of the image of Mazan-batyr, a popular hero of Kalmyk folklore. Kalmyk tales represent Mazan as a cunning hero, able to trick his opponent instead of using strength and martial skills. The article examines Mazan as a Trickster and places the structure of legends and tales associated with Mazan-batyr against the context of the Trickster narrative. Mazan's Trickster behavior is part of his meta-textual image; it manifests itself in his own actions, actions of other characters, and verbal descriptions given by storytellers. The tricks that often recur in the stories of Mazan are analyzed separately. The article analyzes these tricks on semantic level, compares them to each other as well as summarizes recurrent motifs. Finally, it draws parallels between the trickster actions of Mazan-batyr and similar episodes from different epic traditions. Attention is paid to typological parallels as well as direct overlaps between stories. The essay argues that the presence of the Trickster traits in folklore portrayal of Mazan-batyr may be explained by the influence of oral heroic poetry.
Keywords: Mazan-batyr, trickster, historical tales, legends, Kalmyk Folklore.
Information about the author: Boris Yu. Sengleev, Postgraduate student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: jingnh@bk.ru
For citation: Sengleev B.Yu. Trickster Traits in the Folklore Image of Mazan-Batyr. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 330–351. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-330-351

Введение

Настоящее исследование посвящено Мазан-батыру — популярному герою калмыцкого исторического и легендарного фольклора. Общая характеристика изображения героя была проведена нами ранее [18, с. 170–181]. В данном исследовании было отмечено, что в посвященных ему преданиях Мазан часто добивается победы не с помощью силы или боевого мастерства, а благодаря хитроумию и спобности манипулировать противником. Подобные особенности могут рассматриваться как трикстерские черты. В настоящем исследовании мы ставим задачу подробно рассмотреть эти характеристики, убедиться в том, что они являются трикстерскими, а также попытаться установить, что могло обусловить их появление в его образе.

Термин «трикстер» появляется в научном обороте благодаря исследователям традиционной культуры коренных народов Северной Америки. В частности, первое полноценное рассмотрение этого вопроса было проведено в работе П. Радина «Трикстер. Исследование мифов американских индейцев» («The Trickster: A Study in American Indian Mythology»), увидевшей свет в 1956 г. Радин придерживался эволюционистского подхода, считая образ трикстера отражением ранних форм сознания: одновременно творца и разрушителя, импульсивного, не знающего общественных и моральных норм, но порождающего их своими действиями [2, с. 7–8].

Идеи П. Радина был восприняты К.Г. Юнгом, который сопоставил трикстера с образом древнеримского Меркурия, шаманскими практиками и карнавальной культурой Средних веков. В рамках своей психоаналитической теории он относит Трикстера к разряду архетипов Тени, считая, что в нем отражается первобытное мышление, «забытое» современной цивили-

зацией [20, с. 265–266; 280]. Другой комментатор П. Радина — исследователь классической мифологии К. Кереньи сравнил образ североамериканского трикстера со сходными фигурами из европейской традиции (Гермес, Геракл, Дионис) [8, с. 242–264].

Ключевыми чертами в подходах этих исследователей являлось то, что они рассматривали трикстера как мифологическую универсалию, свойственную архаическим культурам. С определенной долей условности подобный подход можно обозначить как один из двух полюсов в дискурсе изучения образа трикстера.

Второй полюс, в свою очередь, образовался из критики универсалистских и эволюционных концепций. Так, одни исследователи (например, Д. Гринвей) оспаривали представление о трикстере как о пережитке, возражая, что такой образ присутствует в любой культуре. По мнению других исследователей, универсалистские подходы к образу трикстера не учитывали культурную специфику конкретного персонажа (Т.О. Бейдельман, Д. Сабаттучи, Э.Э. Причард и др.) [15, с. 151–152]. В российской науке подобные идеи были озвучены В.Н. Топоровым, который критиковал генерализирующий («экстенсивный») подход, при котором конкретные персонажи, рассмотренные через призму «усредненного трикстера», утрачивают специфические черты и растворяются в наборе общих характеристик. Подобному методу исследователь противопоставил «интенсивный» подход, обращающий особое внимание на периферийные с точки зрения обобщающих концепций черты конкретных персонажей [19, с. 5–6].

Наш подход скорее тяготеет к универсалистскому полюсу. Трикстер рассматривается нами как элемент классификации, абстрактная концепция, а не юнговский архетип или неотъемлемая часть эволюции человеческой культуры.

Большой интерес для целей нашего исследования представляют работы Е.М. Мелетинского, который подробно рассмотрел сюжетную структуру повествований о трикстере на примере палеоазиатских мифов о Вороне [9], и Е.С. Новик, проанализировавшей синтагматику плутовских трюков в международных сказочных сюжетах [12]. Эти исследования важны для нас, поскольку Мазан-батыр не является чисто мифологическим персонажем, и потому многие характеристики подобных персонажей (например, порождение социальных норм) в его образе отсутствуют. Трикстерство

этого героя выражается прежде всего в различных уловках и хитростях, с помощью которых он побеждает своих противников.

Трикстерское поведение Мазан-батыра

Е.М. Мелетинский определяет трикстера как своеобразного «темного двойника» культурного героя. Если последний — непосредственный участник космогонии, который своими действиями создает различные феномены (солнце, огонь, воду и т. п.), то мифологический плут — трикстер — выступает как комичная фигура, движимая гипертрофированными желаниями и готовая ради их удовлетворения преступать любые запреты. Его поступки зачастую также являются пародиями на серьезные свершения культурного героя [9, с. 185–186]. При этом конкретные фольклорные персонажи нередко могут совмещать в себе эти противоречивые аспекты, подобно палеоазиатскому Ворону, который, с одной стороны, может выступать как благодетель человечества (он, например, хитростью добыл солнце у жителей верхнего мира), а с другой — представать как ненасытный обжора и баламут.

Анализируя повествования об этом герое, Мелетинский выделяет основные звенья типичного сюжета трикстерского мифа: исходная недостача (например, отсутствие солнца или огня) — отправление героя в путь за благом (звено А) — подвох (звено Б) — непосредственное добывание искомого блага (В), обычно путем отнятия его у исходного владельца — этиологический финал (звено Г), ликвидация исходной неполноценности [9, с. 149–151]. Последний элемент при этом отсутствует в текстах о «чистом» плуте, так как они не затрагивают вопросы космогонического характера.

Конкретизируя звено Б, Мелетинский называет «подвох» характерным элементом мифов о трикстере и определяет его как «плутовской трюк, подготавливающий отчуждение, а тем самым и возможность “извлечения” недостающего объекта» [9, с. 155]. Выделяется несколько разновидностей трюка: превращение в нечто способное добыть объект поисков, выманивание его, а также уничтожение обманом изначального хозяина блага.

Подобное можно обнаружить в группе преданий, повествующих о борьбе Мазан-батыра с богатырем-иноземцем. Необходимость применения хитрости в подобных преданиях связана с тем, что тот, как правило, превосходит героя: является более сильным, обладает неуязвимостью (как

и имманентной, так и в форме непробиваемой брони) и т. п. Обратимся к сюжету одного из них:

> Мазан-батыр похищает коней черкесского («шеркш») батыра, и тот бросается в погоню. Когда он начинает настигать Мазана, тот разворачивается и скачет навстречу второму батыру, наложив стрелу на тетиву лука и смотря на небо. Озадаченный этим черкес поднимает голову, открывая незащищенную шею (поясняется, что кольчужный воротник был расстегнут из-за жары). Воспользовавшись этим, Мазан убивает его выстрелом в горло, после чего забирает меч побежденного и возвращается домой с табуном [14, с. 183–184].

Как можно заметить, в структуре сюжета настоящего предания могут быть выделены те же самые звенья, что и в мифах. Исходной ситуацией является отсутствие блага (табуна), ради которого Мазану приходится отправиться в чужую землю, где ему удается одолеть хозяина блага и завладеть им. При этом сама победа достигается за счет того, что герою удается перехитрить противника.

Подобное, впрочем, наблюдается далеко не во всех текстах. Мазан достаточно часто выступает как защитник собственного имущества, на которое посягает другой батыр [14, с. 158–159; 21, с. 30–34; 17, с. 285]. Однако в них присутствует та же самая уловка (с незначительными вариациями). Подобная ситуация встречается в одном из зафиксированных нами преданий, где отправившийся на охоту Мазан встречает людей, спасающихся от идущего на калмыцкие земли мангытского («манһд») войска Иштг-хана:

> Тендәс маңһд церг аашна. Тер манһд церг мана халмг һазриг дәәлхәр йовна, — гинә, — Түүнәс зулҗ йовнавидн. Маңһд цергиг Иштг гидг хан толһалад йовна.
>
> (Оттуда приближается мангытское войско. Оно идет на наши калмыцкие земли войной, — говорят. — Поэтому мы бежим. То мангытское войско возглавляет Иштг-хан).
>
> (Записано от А.Х. Удаева, 1956 г.р. (урож. д. Новогутово), преподавателя калмыцкого языка Калмыцкого государственного колледжа нефти и газа Элиста, Республика Калмыкия, 2017. Предание слышал от своего отца Х.Б. Удаева, 1909 г.р. [ПМА]).

В других текстах причина столкновения между Мазан-батыром и его противником может отсутствовать. Так, в одном из записанных нами текстов сообщается лишь то, что герой должен был сразиться с более мангытским батыром, которого не мог победить («диилж чадшго»), после чего повествование сразу переходит к эпизоду уловки. Интересно, что при этом рассказчик охарактеризовал Мазан-батыра следующим образом:

> Такой, сообразительный был. Фактически, он не такой уж сильный был, а **очень сообразительный**. Ну и, в то же время, сила, говорят, была… и **ловкостью**
>
> (Записано от Ц.А. Каджиева, 1935 г.р., (урож. пос. Бага-Чоносовка, в прошлом — работник животноводческой фермы пос. Балковский (совр. Бага-Чонос). Элиста, Республика Калмыкия, 2017 [ПМА]).

Подобное определение указывает на то, что трикстерские черты Мазан-батыра осознавались непосредственными носителями традиции.

Наконец, существует вариант предания, представленный в «Историко-этнографических заметках об Эркетеневском улусе» У.Д. Душана. Сюжет о борьбе с иноплеменником в данном тексте сохраняет структуру мифа о добывании, но при этом в нем коренным образом отличается мотивация героя. Мазан отправляется угнать косяк лошадей из табуна черкесского Ишткин-Шора по требованию родителей невесты, чтобы доказать свою удаль. При этом ему они не нужны, и, когда Ишткин-Шор предлагает забрать лошадей без боя, с условием, что Мазан позднее позволит угнать их обратно, герой соглашается. Нарушить слово его побуждают лишь слова жены, догадавшейся о сделке [6, с. 69–70]. Таким образом, предметом конфликта в данном варианте является не «благо», а *героическая репутация*.

Можно констатировать, что, хотя в преданиях о борьбе Мазана с богатырем-иноплеменником иногда встречается классическая структура повествования о трикстере-добытчике, чаще в них присутствует только трикстерская уловка, позволяющая одержать победу. В данной группе преданий она устойчиво реализуется в виде «прицеливания на небо», которое отвлекает внимание противника и позволяет Мазану одолеть его.

Представлены трикстерские мотивы и в группе преданий об участии Мазан-батыра в междоусобных войнах. Обратимся к сюжету одного из таких текстов (записан Номто Очировым в начале XX в.).

> Поссорившись с Галдамой, сыном Цецен-хана, Мазан откочевывает на Волгу. Вслед за ним туда отправляются другие знатные люди. Цецен-хан посылает за ними своего брата Аблая и его сына Цагана.
>
> Враждующие стороны сходятся на реке Ахтуба. Поначалу войска Мазана берет верх, но затем внезапно поддается панике и бежит. Герой приказывает бросить все ценное имущество, и войско Аблая принимается подбирать его, в результате чего растягивается «как аркан» («арһмҗ мед сунад»). Мазан-батыр ведёт своих воинов в контратаку, разбивает вражеские силы, а самого Аблая берет в плен.
>
> После этого в сражение вступает Цаган. Ворвавшись во вражеское войско, он в одиночку одолевает и связывает («авч харад күләд хаяд бәәв») лучших людей из стана героя. Мазан сталкивается с ним, но оказывается выбит из седла и обращен в бегство. Цаган ранит его стрелой, когда он бежит по льду Мацыка, после чего герой просит или добить его, или вытащить стрелу («Алхинь — наар шулуһар алыч, аврхинь — эн суман тач авич!»).
>
> Цаган посылает за ним воина, чья мать происходила из семьи подданных Мазана, но тому не хватает силы достать стрелу. Цаган посылает второго воина, Мазан говорит ему, что он недостаточно силен, и просит вместо этого вытащить его на берег («эн мөснә захд һарһ!», досл. к краю льда), но тот тоже терпит неудачу.
>
> Воины возвращаются к своему предводителю, который осведомляется о состоянии Мазана. Они отвечают, что тот находится при смерти («геснь унҗих, элкнь һарч», свисают внутренности, вываливается печень), и Цаган, облачившись в доспехи, едет захватывать героя. Однако, когда он приближается к Мазану, тот пускает в него ту же самую стрелу, которой был ранен, и попадает в горло. Раненый Цаган бежит с поля боя, Мазан же продолжает сражаться [23 , с. 49–50].

В основе данного сюжета, по-видимому, находятся события войны между калмыцким ханом Аюкой и хошеутовским Аблай-тайши, которая закончилась поражением и пленением последнего [7, с. 356]. Помимо этого, в

нем сохранилось немало исторических сведений, подробное рассмотрение которых, к сожалению, выходит за рамки настоящего исследования. Важно лишь отметить, что в нем Мазан выступает как полководец, а не просто одинокий герой. Именно в этом качестве он применяет один из двух трикстерских приемов, представленных в данном тексте, — использует добычу, чтобы отвлечь внимание вражеской армии.

Интересно, что похожий тактический прием был известен военному делу монгольских народов еще в XIII в. Его описание сохранилось в записках китайских дипломатов династии Сун, посланных ко двору великого хана Угэдэя:

> Иногда, только вступив в бой, они [монголы] прикидываются, что обратились в бегство, обманно оставляют в беде свой обоз и намеренно выбрасывают золото и серебро. Если враг думает, что они действительно разбиты, и не удерживается от того, чтобы преследовать их, он попадает в засаду их конницы и его часто полностью уничтожают [1, с. 49].

Совпадение не является полным: бегство войск Мазана настоящее, а не притворное, а брошенные ценности, наоборот, заставляют вражеское войско прекратить преследование. Тем не менее нельзя исключать, что данное действие все же отразило реалии традиционного военного дела калмыков.

С другой стороны, данное действие также превосходно укладывается в структуру трикстерского приема. В своей статье, посвященной анализу сказочного трюка, Е.С. Новик пишет: «...ядро трюка составляет провокация: все маскировки и симуляции независимо от их тактики призваны побудить антагониста на действия, выгодные самому трикстеру <...>, трикстер учитывает цели антагониста, его способы действовать и использует их в собственных интересах <...>, сам формирует у него такую цель, стремление к которой одновремено обеспечивает ему его собственный успех» [12, с. 149–150]. Это применимо и к маневру Мазан-батыра: он создает ложную цель для противников (добычу), соблазнившись которой они утрачивают тактическое преимущество, что в свою очередь позволяет герою победить их.

Вторая уловка, примененная героем в данном сюжете, заключается в преувеличении тяжести своих ран, которое провоцирует противника приблизиться на расстояние выстрела. В свете этого очень интересно поведе-

ние Цагана, который словно бы опасается обмана. Он посылает второго воина, по-видимому не доверяя первому полностью из-за его происхождения, сомнение звучит в вопросе, который он задает своим воинам: «Минь одна гүүҗ йовсн Очрин көвүн Мазн яһҗ арһнь тасрад одв?» («Насколько ослабел Мазан, сын Очира, ***только что мчавшийся прочь***?»), наконец, перед тем как ехать захватывать раненого, он зачем-то облачается в броню. Подобная осторожность кажется излишней, учитывая, что Цаган уже побеждал Мазана, но имеет смысл в том случае, если он опасается подвоха.

В данном предании мы вновь встречаемся с мотивом попадания стрелы в горло, однако используемая героем хитрость существенно отличается от «взгляда на небо». В одном случае Мазан стремится заставить врага открыть незащищенное место, в другом — пытается спровоцировать противника на активные действия, симулируя беспомощность.

Подобная уловка имеет свои аналоги в трикстерских мифах. В частности, Мелетинский упоминает сюжеты, в которых Ворон притворяется мертвым или больным, с целью получить доступ к пище [9, с. 159]. В свою очередь Е.С. Новик выделяет трикстерскую стратегию, при которой персонаж подобного типа «преуменьшает в глазах антагониста себя как потенциального противника: маскируется под друга, сообщника, родственника, **больного**, ребенка, **мертвого**» [12, с. 148].

Впрочем, не трудно заметить, что данное предание сильно отличается от мифологического повествования. Основная причина конфликта в нем — не какое-то имущество вроде лошадей, а вопросы политической власти, а Мазан вновь применяет хитрость, чтобы одолеть более сильного противника.

Говоря о других известных нам вариантах предания данной группы, нужно отметить, что уловка с оставлением драгоценностей больше не фигурирует, но встречаются иные примеры симуляции Мазан-батыром беспомощности.

Так, в одном из преданий повествуется о войне между героем и его дядей по материнской линии (*наһц*) по имени Тоол-Мала, которая происходит из-за того, что герой хочет сделать ханом своего прямого родича Агту[1], а дядя — человека из своего рода. Тоол-Мала владеет непробиваемой для

1 Другое имя Аюки-хана.

стрел чугунной кольчугой (*«сумн ивтрдго цө көшг»*), и, чтобы одолеть его, Мазан задумывает хитрость. Он посылает к дяде человека с посланием, в котором сообщает, что умирает и хотел бы перед этим кое-что сказать ему. Тоол-Мала поочередно посылает к герою трех своих людей: первый сообщает, что у того покраснела макушка и он утратил дар речи, второй бьет раненого, но тот никак не реагирует. Третьему Мазан позволяет забрать тетиву со своего лука, и лишь после этого Тоол-Мала едет к герою. Он приближается к нему, намотав свою кольчугу на руку и выставив ее вперед, но меры предосторожности опять оказываются бессильны: когда дядя приближается к Мазану на расстояние человечьего голоса (*«дун соңсгдх һазрт»),* тот убивает его выстрелом из лука [21, с. 23–25].

В данном сюжете хорошо видна стратегия героя: с каждым посланцем возрастает и степень «беспомощности» Мазана. Сначала это тяжелое ранение, затем — беспамятство и, наконец, как кульминация, безоружность. Несмотря на это, Тоол-Мала, как и Цаган, колеблется и проявляет осторожность даже по отношению к совершенно беспомощному Мазану.

Известен и вариант предания, где ничего не сообщается о причинах столкновения между героем и его родичем. В нем повествование начинается с того, что лагерь тяжело пострадавшего в предыдущей битве Мазана (*«һурвн зун шавта билә гиҗ келгднә»* — «сказывают, что он получил триста ран») окружают войска его дяди по имени Тольмун[2]. Он требует выдать племянника, но воины героя сообщают ему, что тот находится при смерти. Тольмун идет к Мазану, но, когда подходит к раненому герою, тот неожиданно поднимается и убивает его выстрелом из лука [14, с. 181–182].

Таким образом, можно сделать вывод, что и симуляция слабости характерна прежде всего для преданий о междоусобных войнах (так же как «взгляд в небо» — для повествований о борьбе с богатырем-иноземцем). У противника при этом также присутствует и преимущество, причем в тех же самых формах неуязвимости и большей силы.

Присутствует трикстерское поведение и в легендах о Мазан-батыре. В качестве примера можно обратиться к сюжету о противостоянии героя и владыки загробного мира Эрлик-хана. Ее фабула выглядит следующим образом:

2 Обратите внимание на сходство с именем антагониста из предыдущего предания.

> Эрлик-хан посылает своих слуг-шулмусов за жизнью Мазан-батыра. Герой узнает об этом благодаря своему «чувству предвиденья, ясновидца» и ставит кибитку в отдалении от хотона. Там он варит бараний бульон, а когда слышит приближение шулмусов, ложится рядом с котлом и притворяется спящим. Посланцы потустороннего мира заходят в кибитку и, соблазнившись запахом мяса, бросаются к котлу, Мазан опрокидывает его, ошпаривая шулмусов, и те убегают прочь.
>
> Во второй раз Эрлик посылает за героем своих лучших слуг. Мазан снова удаляется от хотона, надевает теплый тулуп, ложится в траве, кладет под руку мучную пышку и зажимает между ягодиц пучок травы. Из-за этого шулмусы, найдя его, решают, что кто-то опередил их (так как герой не мог умереть от голода или замерзнуть), причем достаточно давно («тело проросло травой»), и уходят, не тронув Мазана.
>
> В третий раз Эрлик посылает за Мазаном грозового дракона Лу. Его герой побеждает в отрытой схватке. Во время нее Лу падает на землю, теряет дающий ему силы амулет-мирд и оказывается совершенно беспомощен. Мазан щадит дракона и даже помогает ему взлететь в небо, но перед этим берет с Лу клятву не вредить поданным Мазана (в данном контексте родовой группе шар меркит) и в качестве напоминания оставляет на его теле метку ударом кнута [2, с. 81–84].

Легко заметить, что данная легенда близка к мифологическому повествованию. Мазан взаимодействует с различными сверхъестественными существами, наделен ясновиденьем, наконец, она имеет этиологический финал. Несмотря на это, синтагматика трикстерского мифа в ее сюжете не соблюдается — уловками и хитростями герой лишь защищает собственную жизнь, а «благо» (защиту от молний), наоборот, добывает богатырскими умениями.

Несмотря на это, в данной легенде содержатся еще два примера трикстерского поведения героя. Речь идет об уловках, с помощью которых Мазан-батыру удается избавиться от шулмусов.

Первая уловка на уровне структуры близка к тому маневру, с помощью которого было побеждено войско Аблая. Мазан опять формирует ложную цель (вкусную еду), отвлекшись на которую его враги сами позволят одолеть их. Вторую хитрость же скорее нужно рассматривать как пример

стратегии, при которой «трикстер преуменьшает ценность объекта» [12, с. 148]. Симулируя гибель, Мазан обесценивает собственную жизнь в глазах шулмусов, и те сами оставляют его в покое.

Сюжет настоящей легенды близок сказочному типу ATU934 («Предсказанная смерть»). В калмыцком фольклоре в подобных сказках на жизнь героя также претендуют посланники Эрлик-хана, которые вселяются в различные предметы, которые должны как-то погубить обреченного на гибель. Спасение приходит со стороны волшебного помощника (часто это — благодарный мертвец, которому сказочный герой до этого оказал какую-то услугу), который позволяет ему узнать об этих планах и дает инструкции, как противостоять шулмусам и Лу (см., например: [22, с. 103–107]). Известны также легенды, повествующие об обретении меркитами защиты от молний и имеющие сходный сюжет. В них говорится о том, что человека в пути пытается убить Лу, но терпит неудачу и низвергается на землю. Герой помогает ему взлететь, в обмен на обещание не вредить его роду [6, с. 53–54; 10, с. 218–221]. В данных сюжетах не фигурируют ни Мазан-батыр (по крайней мере он не называется по имени), ни Эрлик, а также отсутствуют эпизоды противодействия шулмусам.

Ни в сказках, ни в других легендах не встречаются примеры трикстерского поведения. Обреченный сказочный герой лишь пассивно исполняет инструкции своего благодетеля, а герои легенд не сталкиваются с уловками. Мазан-батыр же сам узнает о намерениях шулмусов и сам изобретает способы перехитрить их. Вполне очевидно, что это — еще одно доказательство устойчивости трикстерских черт в образе героя.

Связь с эпической традицией

Убедившись в том, что фольклорному образу Мазан-батыра свойственны черты трикстера, кажется уместным задуматься над тем, что именно могло способствовать их появлению. Нам представляется, что причиной этого могло стать влияние моделей эпического творчества. В предыдущем исследовании нами уже затрагивался вопрос влияния героической поэзии на произведения цикла о Мазан-батыре, а в этой работе мы рассмотрим лишь те проявления, которые имеют отношение к трикстерству.

В типологическом отношении образ героя, который выходит из затруднительных положений благодаря своему хитроумию, достаточно часто

встречается в мировом эпосе.

Пожалуй, самым известным героем подобного типа является гомеровский Одиссей, «муж, преисполненный козней различных и мудрых советов» [3, с. 42], придумавший знаменитого Троянского коня и перехитривший циклопа-людоеда. Иной типологический пример можно увидеть в действиях героя нартского эпоса кавказских народов по имени Сосурук. Стремясь добыть огонь, он хитростью заставляет враждебного своему народу великана заморозить самого себя в озере и наносит обездвиженному смертельный удар [11, с. 370–371]. Близкий преданиям о Мазане эпизод встречается в былинах об Алеше Поповиче и Тугарине, где герой упрекает противника в том, что тот, в нарушение уговора биться один на один, привел с собой целое войско. Услышав это, Тугарин оборачивается, и Алеша отрубает ему голову [5, с. 206].

Известно трикстерское поведение и калмыцкой эпической традиции. Одним из его проявлений является устойчивый мотив смены облика богатырями Джангара, которые, прибыв в чужую землю, придают себе и своим коням облик подчеркнуто далекий от богатырского. Так, например, Хонгор прибыв в страну Цаган Зула-хана:

Оцл көк һалзнан
Хуухта көк дааһ кеһәд,
Эврә бийнь
Opaһаснь маажҗхнь

Медлительного Кеке Галзана
В захудалого жеребенка-двухлетку превратил,
Себя же он
В мальчика плешивого превратил [4, с. 40; 226].

Помимо типологического сходства можно также говорить и о прямой связи между одним из сюжетов о Мазан-батыре и одной из песен Джангара, где рассказывается о том, как прекраснейший Мингъян захватил в плен могучего Кюрмен-хана. В данном повествовании герой сам демонстрирует трикстерские качества: изменяет облик (причем не только делается неказистым в чужой стране, но и превращается в змею, чтобы проникнуть в ханский дворец, минуя стражу), похищает у вражеского хана волшебный

талисман, делающий его непобедимым, и нападает на противника, когда тот спит. При этом ему оказывает помощь девушка-богатырка, которая предупреждает его об обереге Кюрмена, усыпляет сторожащих сон вражеского хана барса и медведя, а также сама забирает и отдает Мингъяну ханский амулет, обратившись в паука, а также, пока герой сражается с Кюрменом, сдерживает дворцовую стражу [4, с. 111–114; 298–301]. Мингъян прямо называется «находчивым» (*«арһта»*) в контексте его способности выходить из затруднительных ситуаций [4, с. 107, 294].

Наиболее важным для нас, однако, является столкновение с могучим богатырем Барс Мергеном, который преследует героев на обратном пути в страну Джангара. Увидев его, девушка просит Мингъяна:

> Хоолын хойр товч
> Тәәлгсн болха, мана болх;
> Эс тәәлсн болхла,
> Манд йир арһ уга.
>
> Дайте стрелы и синий лук величиной с дверь.
> Если будут расстегнуты
> Две пуговицы на его шее, одолеем его.
> Если же не расстегнуты будут,
> Никак его нам не одолеть! [4, с. 115; 301–302]

Из-за сильной жары Барс Мерген действительно расстегнул свои доспехи, и потому девушке удается убить его метким выстрелом, при этом стрела отрезает вражескому богатырю голову.

Вполне очевидно, что предания о борьбе с богатырем-иноземцем и эпическое сказание в данном случае оперируют идентичным набором мотивов: превосходящий в силе враг, жаркая погода, незащищенная шея (расстегнутые пуговицы) и выстрел в горло. Важным отличием является лишь практически полное отсутствие уловки. Если герой преданий добивается нужного ему результата, спровоцировав противника, то героиня эпоса скорее полагается на удачу.

Необходимо также добавить, что в данном случае нельзя исключать и возможность того, что сюжет героической песни подвергся влиянию исторического фольклора. Указанием на это может являться имя враждебного

хана — Кюрмен (Күрмн) которое, по мнению некоторых исследователей, могло произойти от «*хармин хан*» (т. е. крымский хан) [13, с. 87]. Исторический Мазан-батыр при этом принимал участие в походах на Крымское ханство, что также нашло свое отражение в фольклоре. К примеру, в одних преданиях крымский хан посылает своего батыра похитить скот Мазана [14, с. 180–181], а в других — сын героя, Яман, попадает в рабство к богачу из этого ханства [23, с. 51–51].

Помимо сюжетных совпадений, сходство с эпосом можно увидеть в контексте применения трюков на тематическом уровне. Мазан использует уловки исключительно в контексте конфликта, в исторических преданиях — в личных поединках и военных столкновениях, в легендах — противодействуя сверхъестественным существам. При этом уловки «оправдываются» превосходством противника Мазана.

Показательно также, что противник Мазана практически всегда является в той или иной степени чужаком (нечеловек, представитель другой этнической группы, соперник в борьбе за власть из другого улуса). Эта особенность отличает героя от чистого трикстера, для которого свойственно асоциальное поведение и нарушение социальных норм [9, с. 185], но сближает его с героями эпоса, которые часто противостоят мифологическим чудовищам и враждебным чужеземцам.

Заключение

Подводя итоги, следует признать, что черты трикстера являются устойчивой частью метатекстуального образа Мазан-батыра. В некоторых преданиях о нем полностью сохраняется структура мифологических сюжетов о добывании благ, но перенесенная на фон «современного» мира («наши дни» противоположные временам первотворения). Значительно чаще, однако, трикстерство проявляется в виде различных приемов и уловок, с помощью которых герой берет вверх над различными противниками. Они сохраняются даже в тех случаях, когда остальные сюжетные элементы (вроде мотивировки конфликта) значительно редуцируются или даже вовсе отсутствуют.

Хитроумие героя выражается как на текстуальном уровне (в виде характеристик и эпитетов), так и в сюжетном плане, где противники Мазана тщетно пытаются предпринять меры предосторожности, чтобы не пасть

жертвами его уловок. В отдельных случаях подобные качества, по-видимому, могут даже изменять устойчивые сюжеты (например, сказочные), добавляя в них изначально несвойственные эпизоды трикстерского поведения.

Уловки героя имеют достаточно устойчивую привязку к сюжетно-тематическим категориям, по крайней мере в преданиях. Имитация стрельбы в небо с целью отвлечь противника преобладает в повествованиях о борьбе с богатырем-иноземцем, в то время как симуляция смертельного ранения появляется именно в сюжетах о междоусобных войнах. В обеих группах сюжетов также встречается мотив наличия у противника преимущества над Мазан-батыром — в виде неуязвимости (личной, непробиваемого доспеха или просто брони) или преимущества в силе. Уловки в таком контексте как бы представляют ответ героя на подобные свойства.

Трикстерское поведение Мазан-батыра имеет типологические параллели как в мировой эпической традиции, так и в калмыцком эпосе. При этом как минимум в одном случае имеет место совпадение устойчивых мотивов одного из популярных сюжетов об этом герое и сюжетом песни о богатыре Джангара Мингъяне. При этом последний сам является героем, в образе которого обильно представлены различные трикстерские характеристики.

Сходство с эпосом подчеркивает то, что антагонистом героя всегда выступает чужак, в историческом контексте — иноплеменник или соперник в борьбе за власть, в легендарном — мифологические существа вроде шулмусов. Уловки Мазана никогда не обращены против «своих», что указывает на то, что его аспект «защитника» или даже «чемпиона» калмыков превалирует над трикстерством.

Сведения об информантах

1. Арвг Харланович Удаев. Калмык, баһ чонос. 1953 г.р. Место рождения: Новосибирская область, Барабинский район, дер. Новогутово.
2. Церен Арашаевич Каджиев. Калмык, баһ чонос. 1935 г.р. Место рождения: Калмыцкая АССР, пос. Бага-Чоносовска (совр. пос. Бага-Чонос).

Список литературы

1 «Хэй да ши люэ»: источник по истории монголов XIII в. / отв. ред. А.Ш. Кадырбаев; ИНИОН РАН. М.: Наука, 2016. 254 с.

2 *Васькин С.* Легенда о Мазан Баатре // Теегин герл. 1997. № 8 (ноябрь-декабрь). С. 81–84.

3 Гомер. Илиада / пер. Н.И. Гнедича., изд. подгот. А.И. Зайцев. СПб.: Наука, 2008. 572 с.

4 Джангар. Калмыцкий героический эпос / сост., подгот. текстов и словарь Н.Ц. Биткеева и Э.Б. Овалова; пер. Н.Ц. Биткеева, Э.Б. Овалова, Ц.К. Корсункиева, А.В. Кудиярова, Н.Б. Сангаджиевой. М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1990. 475 с.

5 Добрыня Никитич и Алеша Попович / изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М.: Наука, 1974. 447 с.

6 *Душан У.Д.* Историко-этнографические заметки об Эркетеневском улусе Калмыцкой АССР // Этнографические вести № 3. Элиста: КНИИЯЛИ, 1973. С. 31–107.

7 История Калмыкии с древнейших времен и до наших дней: в 3 т. Элиста: Герел, 2009. Т. 1. 848 с.

8 *Кереньи К.* Трикстер и Древнегреческая мифология // Трикстер. Исследование мифов северно-американских индейцев. С комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 242–264.

9 *Мелетинский Е.М.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1979. 232 с.

10 Мифы, легенды и предания калмыков / подгот. текстов, пер., вступ. статья, примеч., коммент., указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой. М.: Наука, Восточная литература, 2017. 368 с.

11 Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев / сост.: Р.А.-К. Ортабаева, Т.М. Хаджиева, А.З. Холаев; вступ. ст., коммент. и глоссарий Т.М. Хаджиевой; отв. ред. А.И. Алиева. М.: Восточная литература, 1994. 656 с.

12 *Новик Е.С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / сост. С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. М.: РГГУ, 1993. С. 139–152.

13 *Очир-Гаряев В.Э.* Миграции монгольских племен по данным топонимии // Гуманитарный вектор. 2010. № 3. С. 84–91.

14 Памятники фольклора монгольских народов: в 10 т. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2015. Т. IV: Легенды и предания / гл. ред. Н.Ц. Биткеев. 652 с.

15 *Платицына Т.В.* Архетип трикстера в зарубежных исследованиях // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 151–154.

16 *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов северно-американских индейцев. С комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.

17 Семь звезд: Калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2004. 414 с.

18 *Сенглеев Б.Ю.* Мазан-батыр — эпический герой в калмыцком фольклоре // Традиционная культура. 2017. № 4 (68). С. 170–181.

19 *Топоров В.Н.* Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX — начало XX вв.: сб. статей. Новосибирск: СО АН СССР, ИИФиФ, 1987. С. 5–23.

20 *Юнг К.Г.* О психологии образа Трикстера // Трикстер. Исследование мифов северно-американских индейцев. С комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 265–286.

21 «Алтн чееҗтә келмрч Боктан Шаня» («Хранитель мудрости народной Ш.В. Боктаев») / сост., вступ. ст., приложение Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 172 с.

22 Алтн зүн-темн. Туульс / Лижин Эрнҗән бичҗ авсн туульс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1995. 120 с.

23 *Очиров Н.О.* Мөңк дееҗ (Живая старина) / сост., вступ. ст., коммент. Б.А. Бичеева. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2006. 398 с.

References

1 *“Khei da shi liue”: istochnik po istorii mongolov XIII v.* [“Khei da shi liue”: 13th century source of Mongolian history)], ed. by A.Sh. Kadyrbaev; INION RAN. Moscow, Nauka Publ., 2016. 254 p. (In Russ.)

2 Vas’kin S. Legenda o Mazan Baatre [Legend of Mazan-Batyr]. *Teegin gerl* [Light in the Steppe], 1997, no 8, pp. 81–84. (In Russ.)

3 *Iliada* [The Iliad], transl. by N.I. Gnedich, edition prepared by A.I. Zaitsev. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008. 572 p. (In Russ.)

4 *Dzhangar. Kalmytskii geroicheskii epos* [Jangar. Kalmyk heroic epic], comp., w.p., dict. by N.Ts. Bitkeev, E.B. Ovalov; transl. by N.Ts. Bitkeev, E.B. Ovalov, Ts.K. Korsunkiev, A.V. Kudiiarov, N.B. Sangadzhieva. Moscow, Nauka, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1990. 475 p. (In Russ.)

5 *Dobrynia Nikitich i Alesha Popovich* [Dobrynya Nikitich and Alyosha Popovich], ed. by Iu.I. Smirnov and V.G. Smolitskii. Moscow, Nauka Publ., 1974. 447 p. (In Russ.)

6 Dushan U.D. Istoriko-etnograficheskie zametki ob Erketenevskom uluse Kalmytskoi ASSR [Historical and ethnographic notes about Erketen Ulus of Kalmyk Republic], *Etnograficheskie vesti № 3* [Enthography news no 3]. Elista, KNIIYALI Publ., 1973, pp. 31–107. (In Russ.)

7 *Istoriia Kalmykii s drevneishikh vremen i do nashikh dnei: v 3 t.* [History of Kalmykia from the ancient times to the present day: in 3 vols.]. Elista, Gerel Publ., 2009. Vol. 1. 848 p. (In Russ.)

8 Keren’i K. Trikster i Drevnegrecheskaia mifologiia [The Trickster in relation to Greek mythology], *Trikster. Issledovanie mifov severno-amerikanskikh indeitsev. S kommentariiami K.G. Iunga i K. Keren’i* [Trickster. A Study in American indigenous mythology. With comments by Karl Kerenyi and C.G. Jung]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1999, pp. 242–264. (In Russ.)

9 Meletinskii E.M. *Paleoaziatskii mifologicheskii epos. Tsikl Vorona* [Paleo-Asiatic-mythological epic: The Raven cycle]. Moscow, Nauka, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1979. 232 p. (In Russ.)

10 *Mify, legendy i predaniia kalmykov* [Kalmyk myths, legends and historical tales], w.p., transl., prolusion, comm., notes, dict., revision of Kalmyk texts and index by T.G. Basangova, T.A. Mikhaleva. Moscow, Nauka, Vostochnaia literatura Publ., 2017. 368 p. (In Russ.)

11 *Narty. Geroicheskii epos balkartsev i karachaevtsev* [Narts. Heroic epic of Balkar and Karachay people], comp. by R.A.-K. Ortabaeva, T.M. Khadzhieva, A.Z. Kholaev; prolusion, comments and glossary by T.M. Khadzhieva. Moscow, Nauka, Vostochnaia literatura Publ., 1994. 656 p. (In Russ.)

12 Novik E.P. Struktura skazochnogo triuka [Structure of a fairy-tale trick]. *Ot mifa k literature: Sb. v chest’ 75-letiia E.M. Meletinskogo* [From myth to literature: Collection of

articles in honor of the 75th birthday of E.M. Meletinsky], eds. S.Iu. Nekliudov, E.P. Novik. Moscow, RSUH Publ., 1993, pp. 139–152. (In Russ.)

13 Ochir-Gariaev V.E. Migratsii mongol'skikh plemen po dannym toponimii [Migration of Mongolic tribes according to toponymic evidence], *Gumanitarnyi vector*, 2010, no 3, pp. 84–91. (In Russ.)

14 *Pamiatniki fol'klora mongol'skikh narodov: v 10 t.* [Folkloric heritage of Mongolic people: in 10 vols.], ed. by N.Ts. Bitkeev. Moscow, A.M. Gorky Institute of World Literature Publ., 2015. Vol. IV*: Legendy i predaniia* [Legends and historical tales]. 652 p. (In Russ.)

15 Platitsyna T.V. Arkhetip trikstera v zarubezhnykh issledovaniiakh [Trickster archetype in foreign studies]. *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta,* 2013, no 1, pp. 151–154. (In Russ.)

16 Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severno-amerikanskikh indeitsev*. S *kommentariiami K.G. Iunga i K. Keren'i* [Trickster. A Study in American indigenous mythology. With comments by Karl Kerenyi and C.G. Jung]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1999. 288 p. (In Russ.)

17 *Sem' zvezd: Kalmytskie legendy i predaniia* [The seven stars: Legends and historical tales of Kalmyk people], comp., transl., prolusion, comm. by D.E. Basaev. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2004. 414 p. (In Russ.)

18 Sengleev B.Iu. Mazan-batyr — epicheskii geroi v kalmytskom fol'klore [Mazan-Batyr as an epic hero of Kalmyk folklore], *Traditsionnaia kul'tura*, 2017, no 4 (68), pp. 170–181. (In Russ.)

19 Toporov V.N. Obraz trikstera v eniseiskoi traditsii [The figure of Trickster in Yenisei tradition], *Traditsionnye verovaniia i byt narodov Sibiri XIX — nachalo XX vv.: sb. statei.* [Traditional beliefs and ways of life of Siberian people in the 19th — early 20th centuries]. Novosibirsk, SO AN SSSR, IIFiF Publ., 1987, pp. 5–23. (In Russ.)

20 Iung K.G. O psikhologii obraza Trikstera [On the psychology of Trickster image]. *Trikster. Issledovanie mifov severno-amerikanskikh indeitsev. S kommentariiami K.G. Iunga i K. Keren'i* [A Study in American indigenous mythology. With comments by Karl Kerenyi and C.G. Jung]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1999, pp. 265–286. (In Russ.)

21 *"Altn cheeжҗtə kelmrch Boktan Shania"* ("Khranitel' mudrosti narodnoi Sh.V. Boktaev") ["Keeper of the national wisdom Sh.V. Boktaev], comp., prolusion, addendum by B.B. Mandzhieva. Elista, KIHS Publ., 2010. 172 p. (In Russ.)

22 *Altn zүn-temn. Tuuls* [The Golden Neelde: Folk Tales], recorded and comp. by L. Erenzhenov. Elista, Khal'mg degtr harhach Publ., 1995. 120 p. (In Kalmyk)

23 Ochirov N.O. *Мөңk deeҗ (Zhivaia starina)* [Eternal tribute (the living old time)], comp., prolusion, comm. by B.A. Bicheev. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2006. 398 p. (In Russ.)

УДК 398
ББК 82.3(=64)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОЙ РАСПРАВЫ ГЕРОЯ С ПРОТИВНИКОМ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ «СЕДКЛИН АРВН ХОЙР БӨЛГ» («ЗАПОМНИВШИЕСЯ ДВЕНАДЦАТЬ ГЛАВ») М. БУРИНОВА

Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова, Элиста, Россия
Дата поступления статьи: 11 марта 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-352-369

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта «18-512-94006 МОКНМ_а»

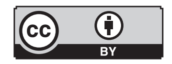
Аннотация: В статье рассматривается изображение разных способов физического уничтожения противника и вредителя героем в калмыцком сказочном фольклоре: разрубание, сжигание, уничтожение тела, истребление души и зашивание в шкуру. Отмечается, что зашиванию в шкуру может подвергаться как противник, так и герой сказки, все другие виды физической расправы направлены в большей степени на противника, вредителя героя. Исследование базируется на анализе калмыцких сказок «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») из репертуара сказителя М. Буринова. Многократность процесса уничтожения тела противника в калмыцкой сказке ассоциируется с его «невозвратом» в социум, а истребление души — с невозможностью ее перерождения. Способ избавления вредителем от героя в виде зашивания в шкуру и выбрасывания в океан расценивается как отправление в иной мир, не исключающее возвращение в человеческом облике. На основе сравнительного анализа разных вариантов описания физической расправы противника выявляются элементы, характеризующие особенности сказительского мастерства М. Буринова.

Ключевые слова: сказитель, калмыцкие сказки, герой, противник, физическая расправа, вместилище души.

Информация об авторе: Бальзира Вячеславовна Эльбикова — специалист международного научного центра «Культурное наследие монгольских народов», Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова, ул. Пушкина, д. 11, 358000 г. Элиста, Россия. ORCID ID: 0000-0002-1491-9961

E-mail: elbikova91@mail.ru

Для цитирования: *Эльбикова Б.В.* Изображение физической расправы героя с противником в калмыцких сказках «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») М. Буринова // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 352–369. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-352-369



PHYSICAL DESTRUCTION OF THE ENEMY IN KALMYK FAIRY TALES "SEDKLIN ARVN BOLG" (*MEMORIZED TWELVE CHAPTERS*) BY M. BURINOV

© 2019. B.V. Elbikova
Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russia
Received: March 11, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Acknowledgements: The article was written with support of the Russian Foundation for Basic Research, project no "18-512-94006 MOCSM_a".

Abstract: The article discusses different modes of physical destruction of the enemy or malicious character as represented in Kalmyk fairy-tale folklore: chopping, burning, destroying the body, exterminating the soul, and sewing into the skin. While the mentioned modes are typically performed by the folklore hero on his enemy, the latter form of violence – sewing into the skin – equally refers to both the hero and his enemy. The study is based on the analysis of Kalmyk fairy tales "Sedklin arvn heir bulg" (*Memorized Twelve Chapters*) belonging to the repertoire of the storyteller M. Burinov. The article observes that the multiple process of destroying an adversary's body (chopping, grinding, or burning) in Kalmyk fairy tale is associated with his physical "non-return" to society, and the destruction of the soul with the impossibility of its rebirth. By contrast, when the malicious character stiches the hero in the skin and throws him into the ocean, this symbolizes a transfer to the otherworld that does not exclude the hero's future return in the new form. Stemming from comparative analysis of various descriptions of the physical violence performed on the enemy, the author identifies stylistic elements that characterize M. Burinov's skills as a storyteller.

Keywords: storyteller, Kalmyk fairy tales, hero, opponent, physical violence, repository of the soul

Information about the author: Balzira V. Elbikova, researcher of the International Scientific Centre "Cultural Heritage of Mongolian Peoples," Kalmyk State University, Pushkin St. 11, 358000 Elista, Russia. ORCID ID: 0000-0002-1491-9961

E-mail: elbikova91@mail.ru

For citation: Elbikova B.V. Physical Destruction of the Enemy in Kalmyk Fairy Tales "Sedklin Arvn Bolg" (*Memorized Twelve Chapters*) by M. Burinov. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 352–369. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-352-369

В калмыцком сказочном фольклоре часто встречаются описания различных видов физической расправы героя со своим противником. К их числу относятся сказки калмыцкого сказителя Муутла Буринова, записанные сотрудниками Калмыцкого НИИЯЛИ Л. Сангаевым и Б. Букшаевым в 1958–1959 гг. в пос. Башанта Городовиковского района Калмыцкой АССР (ныне — Республика Калмыкия). Сказки, зафиксированные у М. Буринова под названием «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав»), сейчас хранятся в Архиве КНЦ РАН, но в 1960 г. Калмыцким научно-исследовательским институтом языка и литературы (ныне — КНЦ РАН) они были опубликованы под другим названием «Седклин күр» («Задушевный разговор»).

Цикл сказок «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») М. Буринова состоит из композиционной рамки в виде вступления, обрамляющего сюжеты одиннадцати сказок волшебного, богатырского и бытового содержания, в которых описание конфликта главного героя с противником занимает ключевое место. Развязкой противоречий и столкновений часто служит физическая расправа героя с его противником. В этой связи одной из содержательных доминант художественного мира сказителя М. Буринова является детализация описания расправы с отрицательным героем: расчленение, разрубание на мелкие кусочки, сжигание, рассеивание праха, что вполне соотносимо с основной идеей сказки — добро должно победить зло.

Противник (вредитель), с которым ассоциируются злодеяния, обман, предательство и другие негативные поступки, в сказке не только карается смертью, но подвергается истязанию, а тело после смерти уничтожает-

ся бесследно. В этом случае разрушение и уничтожение тела направлены на искоренение зла.

Согласно народным представлениям калмыков, вредители (демонические существа, злые духи и другие злобные силы) могут причинять вред людям, оказывать дурное воздействие на человека и после умерщвления, по этой причине они должны быть уничтожены бесследно. Эти древние верования нашли отражение в сказках цикла «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») [11] и в других произведениях сказочного фольклора калмыков, которые будут привлекаться в данном исследовании в качестве дополнительного материала: сказки, записанные в 1980 г. от сказителя Санджи Бутаева из пос. Шин Мер Кетченеровского района, объединенные названием «Седкүр Бурхни тууҗ» («История бурхана Седкюр») [10]; отдельные образцы из сборника «Хальмг туульс» («Калмыцкие сказки») [12; 13].

Уничтожение противника в сказках М. Буринова представлено как результат противодействия положительного героя агрессивным намерениям врага. Например, в богатырской сказке «Дамбин Улан баатр болн Давшурин хурдн хар» («Богатырь Дамбин Улан и его конь Давшурин хурдн хар») угроза захвата и разорения родного кочевья побуждает богатыря Дамбин Улана выступить навстречу врагу, заверив свою решительность клятвой:

> *дәәсиг өмнәснь тосҗ һарнав* [11, с. 42] / выступлю навстречу врагу*; дәәлҗ авхар йовҗ йовнав* [9, с. 45] / я иду, чтобы захватить противника; *талин ирх дәәсиг өмнәснь эс сөрхлә*, *күүнә һазрт ирсн церг омгта болдгинь* [11, с. 43] / если не уничтожить врага на его земле, то он станет уверенным на чужой.

Противник в разных обличьях пытается помешать действиям положительного героя на всем его пути, в частности, в поисках его богатырского (волшебного) коня:

> *Зерглəд ирсн моһаг,* ***төөрҗ тус, томһлҗ тус****, — гиҗ келн,* ***толһа хорнднь цокв****. Хортин хо һалзн моһа сүүлəрн шавдн цокад, тоһшрад одв. Дамбин Улан тер* ***моһаг дакн цокад, дорнь алад, түүмрдəд хайв*** [11, с. 40]. / Когда змей поравнялся с ним, он, приговаривая **заклинание «попади, да**

не промахнись», ударил его по голове. Ядовитая пестрая змея начала хлестать хвостом, свернувшись в клубок. Дамбин Улан **ударил змею еще раз, убил, сжег ее на месте, а пепел разбросал.**

Физическое уничтожение противника усугубляется препятствиями и трудностями разного рода: иметь дело с *шулмусами*, тело которых сделано из камня; с вредителями, которые до полудня играют и забавляются, после чего спят, спрятавшись среди тополей, а по вечерней прохладе выползают и едят людей. Богатырю Дамбин Улану удается расправиться с ними только во время их сна, он использует свою богатырскую мощь и магическую силу заклинаний «попади, да не промахнись»:

> *Тигәд бәәтлнь нарн үд шидр, хойр хортн толһа деерән ирәд, наач-наач хәрҗ ирәд, хойр уласан opaһад унтҗ одцхав. Ардаснь ирәд, һурвдгч уласинь таслҗ авад:* — ***Төөрҗ тус, томһлҗ тус***, — *гиҗ келн*, ***хойр толһаһинь дәврлдүлн цокҗ алад***, ***түүмрдәд хайчкад*** *долан мус талнь ирв* [11, с. 51–52]. / Тем временем двое *шулмусов* вернулись, наигравшись у курганов, уснули, опоясав два тополя. Настигший их Дамбин Улан вырвал третий тополь, приговаривая **заклинание «попади, да не промахнись», стукнул их по головам одновременно, убил, сжег, пепел разбросал** и отправился к семи мусам.

Богатырю приходится прибегнуть к хитрости: по совету матери Дамбин Улан сталкивает своих противников — семерых братьев-мусов друг с другом и так они убивают сами себя, после чего богатырь уничтожает их тела:

> *Дамбин Улан* ***долан мусиг чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараһад хайв*** [11, с. 52]. / Дамбин Улан **семерых мусов изрубил на куски, сжег на костре, а пепел развеял по ветру**.

Окончательное истребление противника удается только после ликвидации его души, местонахождение которой узнать очень сложно:

> *Сохр баавиг өөрдәд ирсн цагт, тарг экнәсннь һарч йовсн утцдинь харвад авад оркхла, Сохр баав эмәлән хойр көлдән хавчн, чолун күлг деерәсн унҗ ирв.*

<...> *Сохр баавин чолун күлгиг ардаснь көөҗ күцҗ авад,* ***хойр хортиг алсн һазрт авч ирәд****,* ***чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь далад урсхҗ хайв*** [11, с. 52]. / Приблизившись к Сохор-Баавину, Дамбин Улан схватил черные нити, свисающие из черепа муса, из-за чего Сохор-Баавин свалился с каменного коня с зажатым меж ног седлом. Дамбин Улан **погнался за каменным конем, догнав его, привел на то место, где убил двух шулмусов, изрубил коня, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчез**.

Сюжеты исследуемых сказок содержат эпизоды, уточняющие нахождение души вне тела, в самых необычных местах и предметах:

— Мини әмн *һаза кевтсн* ***хар дөшт*** *бәәнә, — гиҗ Һазрин Шарһ Курң келв. Эрин Сән Сөнәкә* ***тер дөшинь хамхлад, түүмрдәд, үмсинь далад урсхҗ хайв*** [11, с. 74]. / **Моя душа в дубовой наковальне**, **которая** валяется во дворе, — отвечает Шарга Кюрюнг. Эрин Сян Сеняка **разломал ту наковальню, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчезла.**

Временным вместилищем преследуемой души в калмыцкой сказке также служат и представители животного мира:

— Мини әмн *алтн нооста хар делтә адунд, хо делтә шарһ гүүнд бәәнә, — гиҗ Һазрин Шар Курң келв. Эрин Сән Сөнәкә, тер адунднь ирәд, хо делтә Шарһ* ***түүг бәрҗ авад****,* ***чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь далад урсхад хайв*** [11, с. 75]. / «**Моя душа** находится в кобылице соловой масти со светлой гривой, что пасется в золотошерстном и черногривом табуне, признался Газрин Шарга Кюрюнг. Эрин Сян Сеняка отправился в тот табун, **поймал коня, изрубив его, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчез**.

Огонь является символом Солнца и обладает способностями как рождения, так и разрушения, сожжения и необратимого, безвозвратного уничтожения [7, с. 167]. Нельзя исключать, что истоки мотива истребления души через сожжение тела и костей в калмыцкой сказке связаны с древними добуддийскими погребальными обрядами. У монгольских народов существовала вера в наличие «души костей», которая постоянно находится в скелете человека до самой смерти и даже остается на могиле, чтобы охра-

нять его останки. Так, «халхасы полагали, что человеку и прочим живым существам присущи три “души”, которые имеют название *miqan-u sunesun* (букв. ‘душа плоти’), *yasun-u sunesun* (букв. ‘душа костей’) и *sulde*. Первая из них якобы пребывает в тканях человеческого организма вплоть до смерти и погибает только после полного разложения трупа; вторая находится в костяке до тех пор, пока у покойника не истлеет тазовая кость; а третья имеет своим вместилищем все тело человека или животного и исчезает в момент его смерти» [15].

С этими представлениями было связано чрезвычайно уважительное отношение к костным останкам живых существ, которое было характерно для традиционной монгольской культуры.

Героя сказки «Уладан Мергн» цикла «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») вредитель ***уй уйәрнь чавчад*** / разрубает по суставам и ***хаpалҗн хар тамин йоралд хайчкад*** / сбрасывает в там (ад) [11, с. 84] с целью будущего его перерождения.

В частности, монголы старались не нарушать целостности костяков жертвенных животных, так как считали ее необходимой для того, чтобы обеспечить последующее возрождение животного [15, с. 81, 86–87]. Считалось, что воплощенная в костях жизненная сила правителя могла оказывать благодатное воздействие не только на него самого, но и на весь социум, причем как при жизни, так и после смерти [15, с. 81, 86–87].

В § 201 «Сокровенного сказания монголов» приводится предсмертная речь Джамухи, в которой тот, обращаясь к Чингисхану, говорит: *ukuǰu gebte'esu oluk yasun minu undur etugen-tur e'ure turuq uruq-un uruqačinu gurtele ihēǰu oksu* [8, с. 579] / ‘Когда [я] умру и буду лежать [мертвым], похорони мои мертвые кости на высоком месте, и [я] всегда, вплоть до потомков твоих потомков, буду оказывать покровительство [твоему роду]’ [8].

Напротив, разрушение или полное уничтожение костей (в особенности их сожжение) считалось наиболее эффективным способом ликвидировать опасного врага и лишить его жизненной энергии, которая могла бы привести к его возрождению. Неоднократные упоминания об этом встречаются в этнографических материалах, а также в монгольском эпосе и фольклоре [5].

У калмыков есть поверье о важности сохранения целостности тела для погребения. В этой связи пожилые калмыки сокрушались по случаю

ампутации и невозможности сохранить какую-то часть тела, оставленную на полях сражений или в больницах в советское время (из личного архива Е.Э. Хабуновой, 1954 г.р.).

В волшебной сказке «Аю Чикт и Авха Цецн» («Аю Чиктэ и Авха Цецен») герой, расправляясь со своим противником, предупреждает его, что действует по указанию или от имени своего отца или тестя:

> Аю чикт оһтр хар үлдән тач авад: «Хадм **аав таниг чавчҗана,** — *гиҗ келн,* ***чавчад, хоңшаринь тас цокад, му ду һарһад, шулм эмгиг киискәв.*** *Күлгән эргүлҗ ирәд,* ***шулм эмгиг үүрмг-заармг кеһәд чавчад, түүмрдәд өмсинь салькнд тараһад хайв*** [11, с. 57]. / Аю Чиктэ вытащил свой короткий черный меч и со словами: «**Тесть вас рубит**», **зарубил ее, ударив по медному клюву, старуха-ведьма, издав плохой звук, упала навзничь**. Развернувшись на коне, **разрубил старуху-ведьму на мелкие кусочки, сжег, прах развеял по ветру.**
>
> *Аю чикт шуһуһасн һарч ирә, аавинь толһа тус бәәсн* ***үлд авад:*** — ***Аав чавчҗана,*** — *гиҗ келн,* ***зес хоңшаринь тас цокад, үүрмг-заармг кеҗ, һал деер бәәсн хәәснд хуурҗ һарв****. Хуурчаснь хәәснәсн* ***шулм эмгн йотун шовун болҗ хүврәд*** *өркәрнь нисәд һарч одв. Сала заагар тәвдг саадган авад: —* ***Мини хадм эцг харвҗана,*** *— гиҗ келн* ***хав****. Нисәд һарсн йотун шовун,* ***саадгин сумнла харһҗ унҗ ирв****. Аю чикт* ***тер шулм экән чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, өмсинь салькнд тараҗ хайв*** [11, с. 58]. / Аю Чиктэ вышел из укрытия**, взял меч,** висящий у изголовья отца и со словами: **«Отец вас рубит», зарубил ее, ударил по клюву и разрубил мачеху на мелкие кусочки,** бросил эти кусочки в котел, стоящий на огне. Вдруг **из котла вырвалась куропатка, в которую превратилась старуха-*шулма*,** и вылетела наружу через окно. Взяв лук и со словами: **«Мой тесть охотится», выстрелил. Стрела попала в куропатку, и она упала наземь**. Аю Чиктэ **разрубил ведьму на куски, сжег, а пепел развеял по ветру.**

В богатырской сказке «Дамбин Улан болн күлг Давшурин Хурдн хар» («Дамбин Улан и Давшурин Хурдун Хара») герой, расправившись с каменным конем, прибывает во дворец к отцу, видит, как ведьма пьет кровь отца, вонзив в его тело медный клюв. Дамбин Улан приступает к расправе над мачехой-ведьмой, получив разрешение отца:

— Аав, чавчхв? / Отец рубить?

Богатырь достает меч, **рубит на мелкие кусочки**: <...> ***зес хоңшарта, зеерң шилвтә эмгиг чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараҗ хайв*** [11, с. 52] / **куски изрубленной старухи-шулмуски с медным клювом и джейраньими ногами сжигает на костре, пепел пускает по ветру.**

Следует отметить особенность расправы в вышеприведенных фрагментах — герой спрашивает разрешения у отца убить мачеху. Данный мотив тесно связан с древнейшей обрядовой практикой — почитанием духов предков. Шулмуска, пьющая кровь отца, замещает мать героя, следовательно, «жену отца можно наказать с позволения отца, как бы его руками» [6, с. 80].

Участие других персонажей (помощников героя) в расправе с врагом передает сложность процесса его умерщвления, например в прологе «Илвин сурһуль» («Обучение волшебству») цикла «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») встречается такая схема:

Тиим болхла, ав гигәд, эркә доран бумбан үлдәһәд эркән таслад хаяд оркна. ***Тарсн эркнь зарм болад*** *һазр деегүр тарад одхла,* ***долан һууҗмулта доһлң шар така болад****, тарсн зармиг түүһәд идәд һарв. Ламин эркә дор бәәсн бумбас* ***көвүн һарч ирәд, күүнд хүвләд****,* ***долан һууҗмулта доһлң шар такаг алҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараҗ хайв*** / Если так, бери, спрятав бум-шарик, разорвал лама четки. Разбросанные по земле **бусины четок превратились в просо**, **а мус — в хромую желтую курицу с семью цыплятами**. Спрятанный ламой в бум-шарик **юноша, приняв облик человека, убил хромую желтую курицу с семью цыплятами, сжег их останки, пепел развеял по ветру** [11, с. 9][1].

К числу расправ, упоминаемых часто в сказках калмыков, относится наказание, которое отрицательный персонаж выбирает сам, не ведая истинного смысла вопроса, заданного ему. Вопрос в волшебной сказке «Улада Мергн» («Улада Мерген») звучит так:

1 Редуцированная форма схожей формы избавления встречается в сказках С. Бутаева «Седкюр бурхни тууж» («История о бурхане Седкюр»), 2008.

> ***Эгч, далн мөрнә дел-сүл авнч, давтр улан киир авнч****? — гиҗ сурв* [11, с. 86]. / Сестра, что выбираешь: **гриву и хвост семидесяти лощадей или красный кованый кинжал**?
>
> *Та, ээҗ* ***далн мөрнә дел-сүл авнт****,* ***давтр улан киир автн****? — гиҗ сурв* [11, с. 86]. / Матушка, вы предпочитаете **гриву и хвост семидесяти коней или кованый красный кинжал**?

В ответах самих вредителей заложен способ умерщвления. Сестра заявляет:

> ***Давтр улан киирәр ю кехв, далн мөрнә дел-сүл авнав****, — гиҗ дү күүкнь келв* [11, с. 86]. / Зачем мне **кованый красный кинжал, я выбираю гриву и хвост семидесяти лощадей**.

На подобный вопрос мать отвечает следующим образом:

> ***Далн мөрнә дел-сүүләр ю кехв, давтр улан киир авнав****, — гиҗ келв* [11, с. 86]. / Что мне делать **гривой и хвостом семидесяти лощадей**? Я предпочту **кованый красный кинжал**.

Брат расправляется с сестрой и матерью тем способом, который каждая избрала:

> *Уладан Мергн дү күүкдән* ***дөрвн мөчәснь далн мөрнә сүүлд боoһад тәвчкв*** [11, с. 86]. / Уладан Мерген **привязал руки и ноги сестры к хвостам семидесяти лощадей и пустил их**. *Уладан Мергн* ***давтр улан киирәр экиннь амар шааһад алчкна*** [11, с. 86]. / Уладан Мерген **вонзил кованый красный кинжал в рот матери и убил ее**.

Аналогичное описание расправы с противником встречается и в калмыцкой сказке «Һорвн күүктә-эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха, у которых было три дочери»):

> ***«Далн мөрнә дел сүл кергтәй, эс гиҗ давтмр киир кергтәй?»*** *— гиһәд,* ***тавн зун шулман һарһаһад, алад, махинь-махн кевәрнь теер-***

мдәд, ясинь-ясн кевәрнь теермдәд уга кечкв [13, с. 33–41]. / «Грива и хвост семидесяти лошадей или кованый кинжал?» — спросив, **выпустил пятьсот *шулмусов*, убил, мясо полностью смолотил, косточки-кости полностью перемолотил, ничего от них не осталось**.

Текстовая реализация изображения такого вида физической расправы отличается константностью и в других калмыцких сказках, к примеру, в сказке «Көвүн күүкн хойрта эмгн өвгн бәәҗ» («Старик и старуха, у которых были сын и дочь») она выглядит так:

«***далн арслңгин сүл кергтәй аль җирн уңгта гүүнтә кергтә***» [13, с. 18] / **хвосты семидесяти львов нужны или хвосты шестидесяти кобылиц с жеребятами нужны**?

Одна из особенностей калмыцкой сказки проявляется в мотиве «поиска вместилища души», основанного на народных представлениях о бессмертии души, перемещающейся из одного сосуда в другой.

Сказка «Эрин Сән Сөнәкә» («Эрин Сян Сеняка») из рассматриваемого цикла содержит описание того, как герою удается выведать, где спрятана душа чудовища Шар Кюрюнга и уничтожить его:

— Мини әмн богзатин бор толһа дотр бәәсн долан бор богшурһад бәәдмн... *тер* ***долан богшурһа бәрҗ авсн цагт, би долан хонгт шарлхв***, *— гиҗ келв* / **Моя душа в семи воробьях, воробьи под серым курганом**... **Если воробьев поймают, я буду болеть семь дней** [11, с. 75];

Доладгч нисҗ һарсн богшурһа әмтин сүл *җиг-җиг гигәд җиигәд* ***альхн деернь ирҗ суув***. *Тер богшурһар Эрин Сән Сөнәкә* ***бәрҗ авад, барун һоснаннь өскә дор дүрчкәд*** *хәрҗ ирнә... Эрин Сән Сөнәкә* ***барун һоснаннь өскәдән бәәсн богшурһаһан дарад билҗләд оркна***. *Һазрин Шар Күрң* ***һурвн һол бооһад киисв.*** *Эрин Сән Сөнәкә Һазрин Шар Күрңгин* ***гесинь удрад***, *кесг идәд бәәсн әәмг алвтиннь әмтән һарһҗ авб* [11, с. 75–76]. / **Последним прилетел и сел на ладонь седьмой воробей**. Того воробья Эрин-Сян Сеняка **схватил и положил под пятку правого сапога** и вернулся домой. <...> Вспомнил Эрин-Сян Сеняка о воробье, **который лежал у него в сапоге**, **раздавил воробья**. И тут же **рухнул громадный**

мус-людоед. **Вспорол** богатырь **огромный его живот,** и оттуда вышло очень много людей.

Способы расправ, изображаемых в калмыцких сказках, находят текстовое воплощение в виде этнопоэтических констант (термин В.М. Гацака, используется в том его значении, в каком он представлен в теории этнопоэтических констант В.М. Гацака) [2; 3; 4].

В анализируемых нами сказках встречается константа «му үкл» (плохая смерть), когда тело побежденного богатыря разрезается на куски и разбрасывается на все четыре стороны света или расчлененное тело зашивается в шкуру животного и выбрасывается в море:

*«Бор Улан **баатриг керчҗ, керчҗ, кер̆ә шовудт өгнәв»*** / Богатыря Бор Улана **разрублю на мелкие кусочки и скормлю воронам** [11, с. 42, 44, 47].

Эта же константа встречается в калмыцком героическом эпосе «Джангар», где выражение «му үкл» (плохая смерть, т. е. «позорная смерть», «мучительная смерть») противопоставляется достойной смерти (мгновенной), когда богатырь-победитель разрывает аорту поверженного богатыря-антагониста (әмн улан һол таслх — разорвать красную аорту, «жизненную основу»), закидывает на гору его тело или оставляет распятым на скале [9, с. 32–33]. Считалось, что это позволяет душе быстрее достичь верхнего мира и переродиться вновь там. И не случайно буддизм уделил внимание именно погребальному обряду среди обрядов жизненного цикла, так как для буддиста особенно важно состояние между перерождениями. Исследователь Э.П. Бакаева отмечает, что у ойратов и монголов, как и у многих других народов, в Средневековье бытовали погребения на особых помостах — арангасах [1, с. 103]. Выражение «яс өргх» сохранилось в калмыцком языке и по настоящее время, оно означает «поднять тело покойника на высокое место», иными словами, «погребсти достойно».

В сказках М. Буринова отмечена такая форма избавления от героя, когда его зашивают в шкуру животного и бросают в море-океан. Вариации этого мотива очень разнообразны, чаще всего «сосудом» для такой пере-

правы служит шкура быка, коровы, вола, что отражает скотоводческий быт и кочевое хозяйствование монгольских народов.

В богатырской сказке «Эрин Сән Сөнәкә» («Эрин Сян Сеняка») изображается такой вариант мотива расправы вредителя (ик хар күн):

> *Эрин Сән Сөнәкә* ***аҗрһ алад, бүтүһәр өвчәд, тер ик хар күүг аҗрһиннь арснд дүрәд; бух алад бүтүһәр өвчәд, бууриннь арснд давхр дүрәд, таг кеһәд ширлҗ боохад, далад урсхҗ хайв*** [11, с. 71]. / Эрин Сян Сеняка **заколол жеребца, чулком содрал шкуру, в нее зашил большого черного человека, заколол быка и верблюда, содрав полностью шкуры, надел их одна за другой на него, крепко шкуры завязал, выбросил вместе с черным человеком в океан, чтобы он бесследно исчез.**

Если расправа в виде расчленения, измельчения, сжигания и т. д. в рассматриваемых сказках используется применительно к отрицательным персонажам и предполагает бесследное истребление противника — олицетворение зла, то зашивание в шкуру допускается в отношении положительных героев, что можно интерпретировать как шанс для его воскрешения. Например, в волшебной сказке «Заяни залху көвүнә тууль» («Сказка про ленивого юношу») из сборника калмыцких сказок «Хальмг туульс» [12, с. 182–184] героя, ханскую дочь и их ребенка зашивают в шкуру быка и бросают в море:

> *Эцгнь уурлад,* ***хар цар алулад, бүтүһәр өвчүләд, арсн дотрнь эврәннь күүкән көвүтәһинь, заяни залхутаһинь дүрәд, тасршго тасмарин тач боохад уяд, шоодад, һәәләд теңгс далад хайчкна*** [12, с. 183]. / Отец, рассердившись, **заколол черного быка, содрал шкуру чулком, поместил в шкуру свою дочь, зятя-лентяя, их сына, завязал крепко-накрепко кожаным ремнем, зашил, браня и испытывая отвращение, выбросил их в море-океан**.

В сказке «Һурвн күүктә эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха, у которых было три дочери») расправа происходит между родными сестрами:

Бичкн көвүг эктәһинь ***яршкд тәвәд, көк царин арсар бүрәд далад авч одад тәвчкв.*** *Зурһан көвүг* ***көк царин арсар бүрәд бас далад урсһачкв*** [13, с. 37]. / Маленького сына с матерью **поместили в ларь, обшили его воловьей шкурой и выбросили в океан. Шестерых мальчиков, также зашив в воловью шкуру, выбросили в океан, чтобы там исчезли (растворились).**

Итак, в сказках М. Буринова цикла «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») мы обнаружили описание нескольких способов умерщвления и физической расправы над телом противника, они отображены в таблице:

I способ					II способ	III способ	IV способ
вид расправы	убивает, сжигает, разбрасывает	убивает, сжигает	рубит, сжигает на костре, пепел развеивает по ветру	рубит, сжигает, пепел выбрасывает в океан	быть разорванной на части от гривы и хвоста семидесяти коней	быть убитой кованым красным кинжалом	зашивание в шкуру
частота употребления в сказочном сюжете	+	+	+ + + +	+ + + + +	+	+	+

Таким образом, в сказках «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») М. Буринова представлена однотипная форма физической расправы героя с противником (рубит, сжигает, пепел разбрасывает), но вербальное воплощение последовательности данного процесса отличается вариативностью:

- ***моһаг дакн цокад, дорнь алад, түүмрдәд хайв*** / **ударил змею еще раз, убил, сжег и выбросил;**
- ***хойр толһаһинь дәврлдүлн цокҗ алад**, **түүмрдәд хайчкад*** *долан мус талнь ирв* / **стукнул их по головам одновременно, убил, сжег, выбросил** и отправился к семи *мусам*;

• ***долан мусиг чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараһад хайв*** / **семерых мусов изрубил на куски, сжег на костре, а пепел развеял по ветру;**

• ***хойр хортиг алсн һазрт авч ирәд***, ***чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь далад урсхҗ хайв*** / **погнался за каменным конем, догнав его, привел на то место, где убил двух шулмусов, изрубил коня, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчез**;

• ***тер дөшинь хамхлад, түүмрдәд, үмсинь салькнд далад урсҗ хайв*** / **разломал ту наковальню, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчезла;**

• *хо делтә Шарһ* ***түүг бәрҗ авад***, ***чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь далад урсхад хайв*** / **поймал коня, изрубил его, сжег, пепел выбросил в океан, чтобы бесследно исчез**;

• ***махинь-махн кевәрнь теермдәд, ясинь-ясн кевәрнь теермдәд уга кечкв*** / **мясо полностью смолотил, косточки-кости полностью перемолотил**, ничего от **них** не осталось*;*

• *тавн зун шулман һарһаһад,* ***алад, махинь-махн кевәрнь теермдәд, ясинь-ясн кевәрнь теермдәд уга кечкв*** / выпустил пятьсот шулмусов, убил, мясо полностью смолотил, косточки-кости полностью перемолотил, ничего от них не осталось;

• ***Хадм аав таниг чавчҗана*** / **Тесть вас рубит;**

• ***чавчад, хонҷаринь тас цокад, му ду һарһад, шулм эмгиг кискәв*** / зарубил, ударив по медному клюву, издав истошный крик, старуха-ведьма повалилась наземь;

• ***шулм эмгиг үүрмг-заармг кеһәд чавчад, түүмрдәд өмсинь салькнд тараһад хайв*** / старуху-ведьму разрубил на мелкие кусочки, сжег, пепел по ветру развеял;

• ***Аав чавчҗана*** / Отец рубит;

• *зес хонҷаринь тас* ***цокад, үүрмг-заармг кеҗ, һал деер, бәәсн хәәснд хуурҗ һарв*** / **ударил по медному клюву, разрубил шулмуску на мелкие куски**, бросил эти куски в котел, стоящий на огне

• *Хуурчаснь хәәснәсн* ***шулм эмгн йотун шовун болҗ хүврәд*** *өркәрнь нисәд һарч одв* / Вдруг из котла **вырвалась куропатка, в которую превратилась старуха-шулма**, и вылетела наружу;

• *Мини хадм-эцг* ***харвҗана.*** *Нисәд һарсн йотун шовун,* ***саадгин сумнла харһҗ унҗ ирв*** / Мой тесть охотится**.** Стрела попала в вылетевшую куропатку и она упала наземь;

• *Аю чикт* ***тер шулм экән чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, өмсинь салькнд тараҗ*** / Аю-Чиктэ **разрубил мачеху-шулмуску на куски, сжег, а пепел развеял по ветру;**

• *зес хоңшарта, зеерң шилвтә эмгиг* ***чавчҗ-чавчҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараҗ хайв*** / **зарубил-изрубил** старуху-шулмуску с медным клювом и джейраньими ногами, сжег останки, **пепел пускает по ветру;**

• ***алҗ түүмрдәд, үмсинь салькнд тараҗ хайв*** / убил хромую желтую курицу с семью цыплятами, сжег их останки, пепел развеял по ветру;

• *«Бор Улан* ***баатриг керчҗ, керчҗ, керә шовудт өгнәв»*** / Богатыря Бор Улана **порежу-порежу** на мелкие кусочки и отдам на съедение воронам.

Текстологически направленный анализ этнопоэтических констант тематического ряда «физическая расправа с вредителем» позволил вскрыть специфику и меру их вербальной сохраняемости в количественном отношении: *түүмрдәд (сжег) — 11; үмсинь салькнд тараһад, далад урсхҗ хайв (пепел развеял по ветру, пепел растворил в воде) — 8; чавчҗ-чавчҗ (разрубил-разрубил) — 5, чавчад (разрубил) — 2; керчҗ, керчҗ (порезал, порезал) — 1; цокад (избил) — 2.*

Эти же лексические обозначения являются опорными словами, связывающими в пучок все выявленные формульные выражения, характерные для сказок «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать сказок») М. Буринова. Частотность употребления опорного слова «*түүмрдәд*» *(сжег)* передает семантику этнопоэтической константы «физическая расправа с противником», обозначающей бесследное уничтожение противника и невозможность перерождения.

Список литературы

1 *Бакаева Э.П.* Буддизм в Калмыкии. Историко-этнографические очерки. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1994. 128 с.; ил.

2 *Гацак В.М.* Фольклор — память традиции (Уровни и формы этнопоэтической константности) // Вестник Дагестанского научного центра РАН. 2000. № 8. С. 94–103.

3 *Гацак В.М.* Устная эпическая традиция во времени. Исторические исследования в поэтике. М.: Наука, 1989. 254 с.
4 *Гацак В.М.* Этнопоэтические константы в фольклоре: уровни, изоглассы, «мультимедийные формы» (на славянском и неславянском материале) // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Межд. съезд славистов (Любляна, август 2003 г.). Доклады российской делегации. М., 2003. С. 311–314.
5 *Житецкий И.А.* Очерки быта астраханских калмыков: Этнографические наблюдения 1884–1886 гг. М.: Тип. В.Г. Волчанинова, 1893. 111 с.
6 *Кичиков А.Ш.* Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Восточная лит., 1997. 320 с.
7 *Санжеева Л.Ц.* Культурные константы в бурятской Гэсэриаде: мифологические, религиозные и эпические параллели // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 167–170.
8 Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. 619 с.
9 *Хабунова Е.Э.* Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2006. 255 с.
10 Буутан Санҗин туульс (Сказки Санджи Бутаева). Элиста: КИГИ РАН, 2008. Кн. 1 / вступ. ст. Н.Г. Очировой; сост., подгот. текстов и прилож. Б.Х. Борлыковой. 307 с.
11 Седклин күр / Ясад, барт белдснь Букшан Б. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. 96 х.
12 Хальмг туульс. I боть. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1961. 220 с.
13 Хальмг туульс. II боть. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1968. 267 с.
14 *Roux J.-P.* La mort chez les peuples altaiques anciens et medievaux d'apres les documents ecrits. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1963. P. 35.
15 Sárközi A., Sazykin A. G. Calling the Soul of the Dead: Texts of Mongol Folk-Religion in the St. Petersburg Institute of Oriental Studies. Turnhout, 2004. Vol. 1 (Silk Road Studies; 9).

References

1 Bakaeva E.P. *Buddizm v Kalmykii. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Buddhism in Kalmykia. Historical and ethnographic essays]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1994. 128 p. (In Russ.)
2 Gatsak V.M. Fol'klor — pamiat' traditsii (Urovni i formy etnopoeticheskoi konstantnosti) [Folklore — memory of tradition (levels and forms of ethnopoetic constancy)]. *Vestnik Dagestanskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2000, no 8, pp. 94–103. (In Russ.)

3 Gatsak V.M. *Ustnaia epicheskaia traditsiia vo vremeni. Istoricheskie issledovaniia v poetiki* [Oral epic tradition in time. Historical studies in poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 254 p. (In Russ.)

4 Gatsak V.M. *Etnopoeticheskie konstanty v fol'klore: urovni, izoglassy, "mul'timediinye formy" (na slavianskom i neslavianskom materiale)* [Literature, culture, and folklore of Slavic peoples. 13th International Congress of Slavists (Ljubljana, August 2003). Proceedings of the Russian delegation]. Moscow, 2003, pp. 311–314. (In Russ.)

5 Zhitetskii I.A. *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov: Etnograficheskie nabliudeniia 1884–1886 gg.* [Essays on the everyday life and customs of Astrakhan Kalmyks: Ethnographic observations, 1884–1886]. Moscow, Tipografiya V.G. Volchaninova Publ., 1893. 111 p. (In Russ.)

6 Sanzheeva L.Ts. Kul'turnye konstanty v buriatskoi Geseriade: mifologicheskie, religioznye i epicheskie paralleli [Cultural constants in the Buryat Hesariad: mythological, religious, and epic parallels]. *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no 10, pp. 167–170. (In Russ.)

7 Kichikov A.Sh. *Geroicheskii epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoe issledovanie pamiatnika* [Heroic epic *Jangar*. Comparative typological study of the work]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1997. 320 p. (In Russ.)

8 *Sokrovennoe skazanie mongolov. Mongolskaya khronika 1240 g.* [The Secret Legend of Mongols. Mongol chronical, 1240]. Moscow, Leningrad, AN SSSR Publ., 1941. 619 p. (In Russ.)

9 Khabunova E.E. *Geroicheskiĭ epos "Dzhangar": poeticheskie konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noe izuchenie natsional'nykh versiĭ)* [Heroic epos *Djangar*: poetic constants of the heroic life cycle (comparative study of national versions)]. Rostov-na-Donu, SKNC VSH Publ., 2006. 255 p. (In Russ.)

10 *Buutan Sanжçin tuul's* (Skazki Sandzhi Butaeva) [Buutan Sandzhin tuuls (Tales of Sandzhi Butaev)]. Elista, KIGI RAN Publ., 2008. Book 1, introd. by N.G. Ochirova; comp., text preparation and application by B.Kh. Borlykova. 307 p. (In Kalmyk)

11 *Sedklin kүr. Iasad, bart beldsn' Bukshan B.* [Sedklin Cur]. Elista, Khal'mg degtr harhach Publ., 1960. 96 p. (In Kalmyk)

12 *Khal'mg tuul's* [Halmg tuuls]. I bot'. Elista, Khal'mg degtr harhach Publ., 1961. 220 p. (In Kalmyk)

13 *Khal'mg tuul'c* [Halmg tuuls]. II bot'. Elista, Khal'mg degtr harhach Publ., 1968. 267 p. (In Kalmyk)

14 Roux J.-P. *La mort chez les peuples altaiques anciens et medievaux d'apres les documents ecrits.* Paris, Adrien-Maisonneuve Publ., 1963. P. 35. (In French)

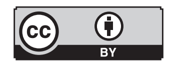
15 Sárközi A., Sazykin A.G. *Calling the Soul of the Dead: Texts of Mongol Folk-Religion in the St. Petersburg Institute of Oriental Studies.* Turnhout Publ., 2004. Vol. 1. VIII, 279, XIV p. (Silk Road Studies; 9). (In English)

УДК 82.0+821.161.1
ББК 80.9+83.3(2Рос=Рус)4

ТРИ РУКОПИСНЫХ ТРОИЦКИХ СБОРНИКА XV–XVI ВВ. О КНИЖНИКАХ И НЕВЕЖДАХ

© 2019 г. А.С. Демин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-370-381

Аннотация: Отношение к книгам и чтению в Древней Руси — очень популярная тема разного рода научных работ, особенно о предисловиях к древнерусским произведениям, и прибавить тут мало что можно. В предлагаемой же статье используется иной — новый — подход: исследуется место высказываний о книжной начитанности в структуре древнерусских рукописных сборников XV–XVI вв. Ограничиваемся пока в основном XVI в., так как предыдущие века более скудны на этот счет, а последующий XVII в., напротив, слишком обилен. Рассматриваем лишь три сборника только одного рукописного собрания РГБ, Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. Речь пойдет о структуре трех рукописных сборников из одного собрания: РГБ, Троицк., Главн. собр., № 748, 678 и 793. Их связывает одна особенность, не главная, но интересная — называем ее «филологической». Но для сопоставлений и публикации привлекаем и некоторые сборники еще, в итоге обозреваем 13 сборников: РГБ, Троицк. № 188, 292, 203, 678, 748, 756, 784, 793; Волоколамск. № 476; Моск. дух. ак. № 46, 95, 198 и РНБ, Софийск. № 1376. В приложении к статье публикуются выдержки о книжном чтении из начальных статей обследованных сборников.
Ключевые слова: древнерусская литература, сборники, структура, книжное чтение.
Информация об авторе: Анатолий Сергеевич Демин — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
E-mail: anatolydemin@gmail.com
Для цитирования: *Демин А.С.* Три рукописных Троицких сборника XV–XVI вв. о книжниках и невеждах // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 370–381. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-370-381



THREE HANDWRITTEN TRINITY COLLECTIONS ABOUT SCRIBES AND IGNORAMUSES, 15TH — 16TH CENTURIES

© 2019. A.S. Demin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 21, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Attitude to books and reading in the Old Russia is a popular topic in different studies, especially in the introductions to the Old Russian original works, and there is not much to add here. This essay however develops a new approach: it examines excerpts concerning book reading in the structure of the Old Russian manuscript collections of the 15th — 16th centuries. So far, we confine ourselves mainly to the 16th century, since previous centuries are quite scarce of material while the subsequent 17th century is, on the contrary, too rich. The article analyzes three collections of one manuscript from the funds of Russian State Library and the library of the Trinity Lavra of St. Sergius. It discusses the structure of three handwritten collections: RSL, Troitsk, and The Main col. no 748, 678, and 793. What unites them is one minor yet interesting feature — we call it "philological." While focusing on the aforementioned collections, the essay overall covers 13 collections in comparative perspective: RSL and Troitsk. no 188, 292, 203, 678, 748, 756, 784, 793; Volokolamsk. no. 476; Moscow Spiritual Academy no 46, 95, 198 and NNB, Sofiisk, no 1376. The appendix includes excerpts about book reading from the examined collections.

Keywords: Old Russian literature, collections, structure, reading.

Information about the author: Anatoly S. Demin, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: anatolydemin@gmail.com

For citation: Demin A.S. Three Handwritten Trinity Collections about Scribes and Ignoramuses, 15th — 16th Centuries. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 370–381. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-370-381

Сборник № 748

Сборник **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 748**, 4°, 456 л., достаточно полно описан Арсением [2, ч. 1, с. 143–145]. А.М. Молдован датировал сборник второй четвертью XV в. [4, с. 23]. Сборник содержит жития, «слова», поучения и поучительные послания, в том числе «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, и пронизан наставлениями, из которых наиболее интересны для нас краткие, но повторяющиеся замечания о книжном чтении. Эти советы и призывы к читателям обычно находятся в самом начале или в начальной части целой череды произведений.

Хотя сборник писан двумя почерками (второй писец помогал первому дописывать книгу в конце), будем говорить о некоем одном составителе сборника. На л. 456 есть обозначение: «соборникъ Паисеевскои» или «Пасеевскои» — назван то ли составитель, то ли владелец.

Теперь — о темах. Во-первых, в сборнике регулярно ставятся задачи овладения книжно-словесной грамотностью и премудростью; термины «слово», «любомудрие», «книги» и т. п., используются неукоснительно: «въ художьстве бытии *слова* въсекого <…> *любомудрие* изучивь <…> къ естестъвнымъ *словесем* острозрителне възирающе <…> глубочаишои пучине *любомудриа* възирая»[1] и т. д. (л. 1 об., 2 об., 5, 6. Житие Иоанна Дамаскина); «освещау сердца повестми *книжными*» (л. 31 об. Мучение Игнатия в Риме); «не продръзовати *словомь*, не избытъчествовати бесе-

1 Здесь и далее все рукописные тексты цит. по: Рукописные сборники библиотеки Троице-Сергиевой лавры: собрания Волоколамского монастыря, Московской духовной академии, Троицкое Главное // Снимки рукописей. URL: http://old.stsl.ru/manuscripts/ (дата обращения: 12.12.2018). В круглых скобках указываются листы.

ду» (л. 53. «Слово» Амфилохия Иконийского о Василии Великом); «овех *книгь* прочитаемое <…> аще трудолюбне есте» (л. 224. Слово Василия Кесарийского внимати себе); «*словеснуя* польза душевныи назнаменуеть успех» (л. 445. Послание Евфимия Тырновского к мниху Киприяну); и мн. др.

Во-вторых, особенно часто в сборнике повторяются горделивые хвалы книжников или похвалы книжникам; с повторением тех же терминов: «всеку проидох человечьску *премудрость* <…> *риторикиискои языкь* обучих <…> показаниемь *словесь* наказанъ бых» (л. 2 об. — 3. Житие Иоанна Дамаскина); «въся еллиньскуя *мудрость* прошед въ конець <…> еллинскому *любомудриу* наказань бысть <…> начят разсмотрити <…> писаниа, удивль же ся пучине лежащау въ них *премудрости*» (л. 49–49 об., 55. Слово Амфилохия Иконийского о Василии Великом); «многь сыи *въ слове* и широкь въ мыслех <…> *мудрованием* же душу на небеса преводяше» (л. 136 об. — 137. Послание Василия к некоему иноку); «въ слухь навыкнущихъ *слово* устремляется» (л. 223 об. Слово Василия Кесарийского внимать себе); и пр.

В-третьих, в сборнике настойчиво осуждаются книжно необразованные невежды: «малое *невеждам* разумение», «слепь есть и въ тъме пребываеть» (л. 5, 21 об. Житие Иоанна Дамаскина); «писаниа *неприлежне* прочитающе неправаа мудръствующе» (л. 203. Поучение Христофора Александрийского о житии сем); «неудобь улавлеемое истинное слово удобь могы избежати *невънимающих*» (л. 223 об. Слово Василия Кесарийского внимать себе), «не к *неведущиим* пишем, но преизлиха насыщьмся сладости книжныя» (л. 23 об. «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона).

Составитель сборника, как видим, регулярно возвращался к теме книжной премудрости. Ведь из 13 произведений 8 статей затрагивают именно эту тему, что, пожалуй, не характерно для поучительных сборников. Причем больше всего «языковых» замечаний содержится в самой первой статье, в нынешнем виде открывающей сборник, — в «Житии Иоанна Дамаскина».

О неослабевающем интересе составителя сборника к «книжной» теме, возможно, свидетельствует также структура рукописи. Сборник (хотя у него нет начала) делится на пять частей; части четко разделены: так, третья, четвертая и пятая части начинаются с новых листов. И что примечательно: каждую часть начинают произведения с «филологическими» рас-

суждениями, а в начале пятой части таких статей сразу четыре, следующих друг за другом (л. 1, 31, 47, 119, 445).

В своем уважении к книжности составитель сборника второй четверти XV в. не был совсем одинок. Некоторой аналогией, современной составителю троицкого сборника, служит, например, «Слово похвальное» инока Фомы, на самом деле это сборник похвальных слов тверскому князю около 1453 г. Автор «Слова» тоже затрагивал тему книжно-языковой образованности: у него князь «книгами гораздъ и х кому хощетъ, к тому беседуетъ» [5, с. 290], «изъ млада святая писания добре ведый» [5, с. 294]. Автор «Слова» тоже осуждал тех, кто «ненаказании» [5, с. 300], и советовал: «аще ли человекъ ища разума, той долженъ есть навыкнути слову» [5, с. 332].

Сборник № 678

Сборник **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 678**, в лист, 587 л., описан Арсением [2, ч. 3, с. 33–35] и, по определению А.С. Усачева, является конволютом середины XV — середины XVI вв. [7, с. 18]. В целом это Минея-четья на июль.

Небольшое скопление шести статей подряд с замечаниями на книжно-словесную тему наблюдается лишь на л. 217–296 об. («Житие Голендуфы», «Мучение Кирика и Улиты», «Житие Владимира-крестителя», «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Беседа» Кирилла Александрийского о Богородице, «О четвертом соборе», «Сказание римьскыа епистолиа»). К ним можно прибавить после промежутка, на л. 339 об. — 371 об. «Житие Дия».

Только в этих статьях встречаются похвалы книгам, книжникам и словесной мудрости с соответствующей терминологией: «похвалим иже въ *премудрости* велми смыслять <...> мыслять препреными *словесы*» (л. 217. Житие Голендуфы); «мудростию *слова* глубокъ» (л. 242 об. Житие Владимира); «духовныа *ветиа* <...> на похвалу <...> распрострemь *слово*» (л. 269–269 об. Беседа Кирилла Александрийского); «беседова въ *книжнемь* разуме» (л. 278. О четвертом соборе); «учившимся от млад ногот омирьскымь и риторскым *книгамь*» (л. 280 об. Сказание римской епистолии); «неции любящия учена мужъ <...> талантъ <...> *словесныи* приимше» (л. 339 об. — 340. Житие Дия).

Опять-таки только в тех же статьях сборника содержатся осуждения невежд и противопоставление их книжникам: надо «честными *книгами* <...>

взискати», а не теми, где «*словеса* въмещена бес чину» (л. 231 об. Мучение Кирика и Улиты); «си бо людие не беша прежде слышали *словеси книжнаго*» (л. 240. Житие Владимира); «не къ ведущимь (*так!*) бо пишеть (*так!*), но преизлиха насыщьшемся сладости *книжныя*» (л. 248 об. «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона); «руце ти *книгами* подахом, и нашего смирениа преслуша <...> писа бо злобу» (л. 276 об. Беседа Кирилла Александрийского); невежды «не достизаа высости *глаголъ*» (л. 281. Сказание римской епистолии).

Спрашивается: указанный блок статей действительно ли отразил некоторый интерес составителя данного списка Минеи-четьи к словесному искусству либо просто повторил ее традиционный состав? Определенного ответа пока дать нельзя ввиду неизученности домакариевских Минеи-четьих. Но для предварительного суждения сравним состав более ранней Минеи-четьи на июль, например, конволют **РНБ, Софийск., № 1376**, по датировке А.М. Молдована, первой половины XV в. и начала XVI в. [4, с. 23]. Ее состав иной; на л. 135 об. — 158 сочетаются только «Житие Голендуфы» и «Слово» Илариона, после значительного промежутка на л. 173–176 переписано «Мучение Кирика и Улиты», и уж совсем на отлете следует «Житие Дия» на л. 202 об. — 217 [1, с. 284–285]. Сопоставление с софийской Минеей-четьей № 1376 подсказывает, что составитель троицкой Минеи-четьи № 678, возможно, все-таки коснулся темы книжно-словесной премудрости, так как специально вставил статьи с этой темой, написанные разными почерками и в разное время.

В XVI в. интерес книжников к «филологической» теме не исчез, а может быть, и усилился. Примером может служить Минея-четья на июль, **РГБ, МДА, Фунд., № 95,** переписанная в Троице-Сергиевом монастыре в 1557–1558 гг. [3, вып. 1, с. 54–60], по-видимому, с Минеи-четьи РГБ, Троицк., № 678 [7, с. 16, 21]. Весь блок шести статей с замечаниями о книгах и слове переписан уже одним почерком, но с добавлением седьмой статьи, отсутствующей в протографе, — послания папы Леонта к Флавияну (л. 232 об. — 243). Здесь также содержатся филиппики против невежд: «велми неразуменъ и зело неученъ показася <...> божественых *писании* в ширине потрудитися не въсхотевъ» (л. 233–233 об.). И призывы к учению: «тако научимся *слову* <...> безумна *слова* претещи и преминути» (л. 240, 241 об.). Так что переписчик заботился, быть может, не только о формальной полно-

те состава его списка Минеи-четьей, но и о расширении содержания именно данного блока статей о пользе книжности.

Интересно, что во всех трех рассмотренных сборниках присутствует знаменитое «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. Не «обрастало» ли «Слово» Илариона статьями с «филологическими» замечаниями? Однако другие сборники РГБ показывают отсутствие такой притягательной силы у «Слова» Илариона. Так, в «Торжественнике» **РГБ, Волоколам., № 487**, в лист, 330 л., 1566–1567 гг. [6, с. 7–13] «Слово» Илариона далеко отстоит в одиночестве от двух предыдущих статей и от одной из последующих после него статей с «филологическими» замечаниями, т. е. специфического блока статей о книжной грамотности в волоколамском сборнике нет.

Для убедительности поясним. Ср. в первой половине сборника: «хотящаго на духовныи възрастъ приити прьвее убо малыми словесы <...> питается» (л. 125. Похвала апостолу Марку); затем после значительного перерыва: «тъ бысть философь и ветии мудреи, книгъ не веды, книжник бысть хитреи» (л. 136 об. Похвала апостолу Иоанну); затем после значительного перерыва: «не к неведущим бо пишем...» (л. 206 об. «Слово» Илариона); в завершении сборника: «много ж сладостнее книжное прочитание <...> полза от прочитаниа <...> внимаим книжному прочитанию» (л. 320–320 об. Слово Иоанна Златоуста о Еутропии).

А, например, в сборнике **РГБ, МДА, Фунд., № 198**, 4°, 240 л., XV в. [3, вып. 1, с. 79–84] кроме «Жития Владимира» и «Слова» Илариона (л. 188–240 об.) иных статей с «филологическими» замечаниями вообще нет. Разве что в одной из мелких выписок «О неразумных» отмечено: «Не разумеют убо нецииразума божественаго писания» (л. 78).

Таким образом, в блоках статей, затрагивавших книжно-словесные темы, «Слово о Законе и Благодати» Илариона являлось рядовой статьей.

Сборник № 793

В сборнике-конволюте **РГБ, Троицк., Главы собр., № 793**, 4°, XVI в., 429 л. [2, ч. 3, с. 222–227] нет «Слова» Илариона, но имеются четыре статьи с замечаниями о книжной учености: «Некоего христолюбца поучение христовиыма братома» (л. 29 об. — 37); «Тлъкъ паримиины» (л. 53–77 об.); «Предисловие покаянию <...> глаголати к послушающим» (л. 160 об. — 167 об.); «Иоанна Златоустаго поучение» (л. 167 об. — 168).

Все перечисленные статьи входят в некий отдельный в рукописи сборник из 76 глав под названием «Книга глаголемая Събранникъ» со своим оглавлением (л. 9–429). Переписчик, скорее всего, откуда-то переписал этот кем-то составленный сборник, на что, возможно, указывает, во-первых, признание то ли составителя сборника, то ли его переписчика: «Се ж вы, братье, начал написахом легко ко разумехъ по своеи немощи. Да аще кому сила боле, то прилож спасения дела своего» (л. 108). Во-вторых, на список, а не на оригинал «Собранника» указывают дефекты троицкой рукописи: нет первой главы заявленного сборника и не отмечена последняя глава 76-я, а также оставлены пустые листы для внесения или дописывания некоторых статей (л. 44–44 об., 52–52 об.).

Статьи же с замечаниями о книжности находятся в первой четверти «Собранника» (главы 14, 19, 34, 35), и между ними есть небольшая смысловая перекличка. Похвалы книгам: «Море есть миръ, а вода — учение книжное <...> Книги сут Христосъ» (л. 56. Толк паримийный); «книгамъ бо учат ся друг друга» (л. 160 об. Предисловие покаянию). Но особенно осуждаются невежды: «некто мудръствуя въ словесехъ божественых, и от безумных ненавидим есть <...> Не разумеющии справлении книжныхъ, яко же бо еретици, многи книги почитавше, а разума добра не имеша» (л. 30 об. — 31. Поучение некоего христолюбца); «падет <...> книжникъ не имея разума» (л. 58. Толк паримийный); «мнозии <...> глаголють многы стихи и молитвы <...> не ведять, что глаголаше» (л. 168. Поучение Иоанна Златоуста).

Однако тесного блока в «Собраннике эти статьи не образуют, просто демонстрируют эпизодическую неизбежность очень почитаемой темы книжного учения почти в любом поучительном сборнике.

Приложение. Предисловия к «Измарагду» и к другим сборникам

В «Измарагде» **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 203**, в лист, начало XVI в., 268 л. [2, ч. 1, с. 327], предисловие к сборнику состоит из семи статей (л. 5–9 об.). В других «Измарагдах» XVI в. эти статьи повторяются: например, в списке **РГБ, МДА, Фунд., № 46** (л. 8–13) [3, вып. 2, с. 234] и др. В том, что цикл этих статей рассматривался как готовое составное предисловие убеждает, например, не являющийся «Измарагдом» сборник поучений и посланий **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 188**, 4°, после 1542 г., 285 л. [2, вып. 1, с. 182], он тоже начинается с двух статей того же цикла (л. 1–3. Иоанна Златоуста «Слово, како подобаеть чтениа послушати и внимати»; его же «как не ленитися чести книгъ»), но с добавлением иных четырех статей на ту же тему (выдержки из них приводятся далее).

«Слова» Иоанна Златоуста о пользе чтения издавна считались самым достойным предисловием к разным поучительным сборникам. См., например, сборник **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 756**, 4°, XV в., 485 л. [2, ч. 3, с. 157] со вступительным Иоанна Златоуста «Словом, како подобает чтениа послушати и вънимати» (л. 1–1 об.) и сборник **РГБ, Троицк., № 784**, 4°, XVI в., 384 л. [2, ч. 3, с. 206], который начинается со «Слова о почитании книжнемъ и душеполезнемъ» (л. 1–2 об.), — выдержки из него приводятся далее. Приписано оно Иоанну Златоусту, но на самом деле является списком «Слова некоего калугера о чтении книгъ», известным еще по «Изборнику» 1076 г.

Сборник № 203

(Л. 5) Книгы Измарагдъ рекомыа с Богомъ починаем

(*Без заглавия*)[2]

Рече, святыи Иоанъ Златоустыи: «Седящу ти на почитании и послушающу словесь Божиихъ <...> буда ти отвръзеть очи сръдечныа, не токмо написанаа чести, инъ и творити са <...> Егда убо чьтеши книгы, то прилежно всемъ сердцемъ чьти унимаа и двократы прочитаи слова, а не тъщися листы

2 В «Измарагде» **РГБ, Троицк., Главн. собр., № 202**, в лист, 329 л., начало XVII в. [2, ч. 1, с. 327] заглавие: «Слово иже во святыхъ отца нашего Иоанна Златоустаго, патриарха Царяграда, о чтении книжных писании» (л. 1).

тъкмо обращаа, но без лености чьти <...> (*л. 5 об.*) <...> не токмо чести написаннаа, нъ и творити я <...>».

Предисловие всемъ поучениемъ и притчамъ

Иже въ книгах сихъ на утвержение вернымъ аще кто чьсти хощеть, пръвее сию прочти притчю <...> «Изиде севець сеятъ семени своего <...>» <...> (*л. 6*) <...> Аще кто, братие, слышати хощет словеса святаа <...> то пръвое умякчи землю сръдечную <...> Аще Божие слово тъкмо слышимъ, а не творимъ, ничто же успеемъ <...>.

Слышите съказание притча сия

<...> семя есть учение писаниа божественаго <...> (*л. 6 об.*) <...>

Слово святого Григориа папы римьскаго

<...> полезно есть всякому верну почитание книжное <...> велика бо полза намь въ мятежи мира сего будяше почитание книжное <...> (*л. 7*) <...> всем бо деломъ добрымъ начяло есть поучение святыхъ книгъ <...>.

Слово Павла-апостола, истлъковано
Иоаном Златаустомъ и Василиемъ Великымъ

<...> (*л. 7 об.*) <...> А не глаголи: «<...> Се не наше есть дело, нъ чрънечьское еже книгы чести». О, человече! То глаголеши, в толице будя мятежи и власти мира сего. Почто не отженеши печали почитаниемъ книжнымъ? <...> Достоить ны, чясто почитающе святыя книгы, отгоняти печали <...> книги, часто чтомы, наведутъ на истинныи путь <...> (*л. 8*) <...> Мнози бо невегласи велику приаша ползу от почитаниа книжнаго <...>.

Слово Иоана Златоуста, како не ленитис чести книги

Мнози непочитаниемь божественыхъ писании с праваго пути съвратишася и, заблудивше, погибоша. Инии же, книги почитающе, нъ съвръшена не имяху разума, с праваго пути съвратишася. (*8 об.*) <...> И аще кто, не умеа книгъ, мудрует <...> тако мудруа, а не книжникъ <...> падет, не имыт потпора словесъ книжныхъ <...> А человекомъ книги яже всю неприязнену лесть обнажають <...> (*л. 9*) <...>.

Слово святого Ефрема, како слушати книгъ

Егда, брате, лукавыи ти помыслъ мутить умъ, утешися почитаниемь святых книгъ <...> Идеже святыа книги чтомы сут, ту веселие праведнымъ <...> Святыя бо книги почитаемы сбирают помыслы (*9 об.*) на страхъ Божии <...> святыя книги наставят на истинну <...> могущу устудити ражденыа наша страсти <...> Книги бо глубины морю подобны суть <...> по-

читающеи богодуховныя книги приобретають собе скровище, не имуще цены <…>.

Сборник № 188

(*Л. 4*) **Златоустаго еж от Матфея**

<…> елици суть неискусни божественым писаниемъ, ни от инех приемлюще, но презирают себе гладом неразумиа тлитис <…> (*л. 4 об.*) <…> яко ж скот безусловесенъ обноситис <…> от неведениа писании <…> яко въ тме люте ходяще <…>.

(*Л. 5*) **Того ж Златоустаго**

<…> первыи ж убо и вели всех даровъ — писменное поучение <…>.

Того же

<…> велиа стремнина и пропасть глубока — писанием невежство <…> (*л. 5 об.*) <…> възвратившися въ дом и книги зряще, паче нашю осужаем совесть <…>.

Святого Ефрема от слова 99

Егда ж чтеши, с прилежаниемъ и болезнию чти, въ мнозе устроении, не мимо ходя стихы, и не тщис токмо листы миновати, но, аще есть потреба, не ленис, но дващи и трищи, и множицею стих проиди, яко да разумееши силу его <…> (*л. 6*) <…> Многзи бо прельстишяс, надеющес разуме своем и наричющеся премудри, обуяшя, не разумеюще писанных <…> (*л. 7*) <…> потщися убо беседовати в божественых книг писаниа <…>.

Сборник № 784

(*Л. 1*) **Слово святого отца нашего Иоанна Златоустаго о почитании книжнемъ и душеполезнемъ**

Добро есть, братие, почитание книжное паче всяку християнину <…>. Егда чтеши святыя книгы, не тщися борзо чести до другия главизны, но поразумеи, что глаголють книги и словеса та, и трикраты обращаися о единои главизне <…> (*л. 2*) <…> поразумеимъ силу поучениа святыхъ никкъ <…> (*л. 2 об.*) начатокъ добрым делом — поучение святымъ книгам <…> поучаемся всегда книжным словесем <…>.

Список литературы

1 *Абрамович Д.И.* Софийская библиотека. СПб.: Тип. имп. АН, 1907. Вып. 2. 331 с.

2 *Арсений*. Описание славянских рукописей библиотеки свято-троицкой Сергиевой лавры. М.: Тип. Рис, 1878. Ч. 1. 352 с.; 1879. Ч. 3. 310 с.

3 *Леонид*. Сведение о славянских рукописях <...> в библиотеке Московской духовной академии. М.: Тип. М. Каткова, 1887. Вып. 1. 167 с.; Вып. 2. 375 с.

4 *Молдован А.М.* «Слово о Законе и Благодати» Илариона. Киев: Наукова Думка, 1984. 240 с.

5 Памятники литературы Древней Руси (ПЛДР): Вторая половина XV века / Текст памятника подгот. Н.В. Понырко. М.: Худож. лит., 1982. С. 268–333.

6 *Строев П.М.* Описание рукописей монастырей Волоколамского <...>. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1891. 343 с.

7 *Усачев А.С.* Из истории русской средневековой агиографии // Вестник церковной истории (ВЦИ). М.: Православная энциклопедия, 2006. № 2. С. 5–44.

References

1 Abramovich D.I. *Sofiiskaia biblioteka* [Sofiisk library]. St. Petersburg, Tip. Imp. AN Publ., 1907. Issue 2. 331 p. (In Russ.)

2 Arsenii. *Opisanie slavianskikh rukopisei biblioteki sviato-troitskoi Sergievoi lavry* [Description of the Slavic manuscripts of the library of The Trinity Lavra of St. Sergius]. Moscow, Tip. Ris Publ., 1878. Part 1. 352 p.; 1879. Part 3. 310 p. (In Russ.)

3 Leonid. *Svedenie o slavianskikh rukopisiakh <...> v biblioteke Moskovskoi dukhovnoi akademii* [Information about Slavic manuscripts <...> in the library of the Moscow Theological Academy]. Moscow, Tip. M. Katkova Publ., 1887. Issue 1. 167 p.; Issue 2. 375 p. (In Russ.)

4 Moldovan A.M. *"Slovo o Zakone i Blagodati" Ilariona* ["The Sermon on Law and Grace" by Hilarion]. Kiev, Naukova Dumka Publ., 1984. 240 p. (In Russ.)

5 *Pamiatniki literatury Drevnei Rusi (PLDR): Vtoraia polovina XV veka* [Works of Old Russian literature: the second half of the 15th century], text prepared by N.V. Ponyrko. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1982, pp. 268–333. (In Russ.)

6 Stroev P.M. Opisanie rukopisei monastyrei Volokolamskogo <...> [Description of the manuscripts of Volokolamsky monasteries<...>]. St. Petersburg, Tip. M.M. Stasiulevicha Publ., 1891. 343 p. (In Russ.)

7 Usachev A.S. Iz istorii russkoi srednevekovoi agiografii [From the history of Russian medieval hagiography]. *Vestnik tserkovnoi istorii (VTsI)*. Moscow, Pravoslavnaia entsiklopediia, 2006, no 2, pp. 5–44. (In Russ.)

УДК 82.6
ББК 80.83

«SUA SANTITÀ SPERA DUNQUE FERMAMENTE CHE LA RUSSIA RISORGERÀ»: НОВОНАЙДЕННОЕ ПИСЬМО ВЯЧ. И. ИВАНОВА 1938 Г.

Университет Салерно, Италия
Дата поступления статьи: 12 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-382-397

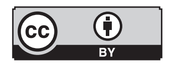
Аннотация: На основании новых архивных материалов в статье подробно рассмотрен имеющий важный для биографии поэта Вяч. И. Иванова (1866–1949) эпизод — его встреча и беседа во время частной аудиенции в Риме с главой католической церкви папой Пием XI 4 марта 1938 г. Об особом отношении понтифика к России и русской культуре можно судить на основании организованной в Ватикане в феврале 1935 г. по инициативе Пия XI выставки Л. Браиловского «Видения старой Руси». Встрече предшествовало обращение к Пию XI ректора папской коллегии Руссикум Ф. де Режиса, который сообщал папе о работе в коллегии Вяч. Иванова как преподавателя церковнославянского языка и о его литературных трудах — «Повести о Светомире царевиче». По мнению ректора, это сочинение продолжает разработку философской проблематики книги В.С. Соловьева «Россия и Вселенская церковь». Мы предполагаем, что среди возможных тем для беседы поэта и понтифика мог быть разговор о философском наследии Соловьева и судьбе России. Впервые публикуемое письмо Вяч. Иванова освещает подробную хронику разговора. Документ сопоставляется с другим источником — свидетельством Ольги Шор, секретаря и позднейшего биографа поэта. Ставится вопрос о статусе достоверности ее свидетельства. В статье использован ряд архивных документов, впервые вводимых в научный оборот.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Вл. Соловьев, папа Пий XI, О. А. Шор, соединение церквей, эмиграция, «Повесть о Светомире».

Информация об авторе: Андрей Борисович Шишкин — профессор славистики, Университет Салерно, Италия Via Giovanni Paolo II, 132 — 84084 Fisciano (SA), Italy.

E-mail: chichkine@gmail.com

Для цитирования: *Шишкин А.Б.* «Sua Santità spera dunque fermamente che la Russia risorgerà»: новонайденное письмо Вяч. И. Иванова 1938 г. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 382–397. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-382-397



"SUA SANTITÀ SPERA DUNQUE FERMAMENTE CHE LA RUSSIA RISORGERÀ": THE NEWLY DISCOVERED LETTER OF VYACHESLAV I. IVANOV FROM 1938

© 2019. A.B. Chichkin
University of Salerno, Italy
Received: April 12, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: Andrei Chichkin's article is based on a number of archival documents. It details the episode that was important for Vyacheslav Ivanov (1866–1949), a conversation Russian poet had during a private audience in Rome with the head of the Catholic Church, Pope Pius XI on March 4, 1938. Pontiff's special interest in Russia and Russian culture was manifested through the exhibition "Visions of Old Russia" by L. Brailovsky (Vatican, February 1935), initiated by the Pope himself. Prior to the meeting between the head of the Catholic Church and Vyacheslav Ivanov, the Rector of the Pontificium Collegium Russicum F. de Regis S. J. wrote a letter to Pius XI in which he informed the Pope about Ivanov' work at Russicum as a professor of the Church Slavonic Language and about poet's narrative work in progress "The Tale of Svetomir Tsarevich". According to F. de Regis' letter, Ivanov's "Tale" expanded on the philosophical ideas of Vladimir Solovyov's book "Russia and the Ecumenical Church". One may assume that Solovyov's philosophical legacy and Russia's future were among the topics discussed between the Pontiff and the poet. Vyacheslav Ivanov's own letter, which is published here for the first time, contains a detailed account of what really occurred during their conversation. This document is compared with another source — a testimony by Olga Shor, poet's secretary and posthumous biographer. Chichkin's article questions the correctness of Schor's account. A number of unpublished archival documents referred to in this article deserve better attention from the scholars of Russian literature.
Keywords: V. Ivanov, Vl. Solovyov, Pope Pius XI, Union of churches, Olga Chor, emigration, *The Tale of Svetomir Tsarevich.*
Information about the author: Andrey B. Chichkin, Professor of Slavistics, Salerno University, Via Giovanni Paolo II, 132 — 84084 Fisciano (SA), Italy.
E-mail: chichkine@gmail.com
For citation: Chichkin A.B. "Sua Santità spera dunque fermamente che la Russia risorgerà": The Newly Discovered Letter of Vyacheslav I. Ivanov from 1938. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 382–397. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-382-397

В увидевших свет к сегодняшнему дню письмах, обращенных к дочери Лидии и сыну Димитрию, Вяч. И. Иванов делился как подробностями своих трудов и дней, так и рассказывал о встречах с выдающимися людьми своего времени — М. Бубером, Ф.Ф. Зелинским, В.Э. Мейерхольдом, М. Горьким, Н.П. Оттокаром [4, с. 460–630]. Но во второй половине 1930-х гг. интенсивность эпистолярного общения резко снизилась, в иной год оно могло быть представлено буквально единичными ивановскими письмами [5, с. 2–20]. Поэтому особенную ценность представляет письмо Вяч. И. Иванова к сыну от 7 апреля 1938 г., обнаруженное американским исследователем П. Атласом в парижском собрании семьи художника Сергея Петровича Иванова (1893–1983)[1] и публикуемое ниже.

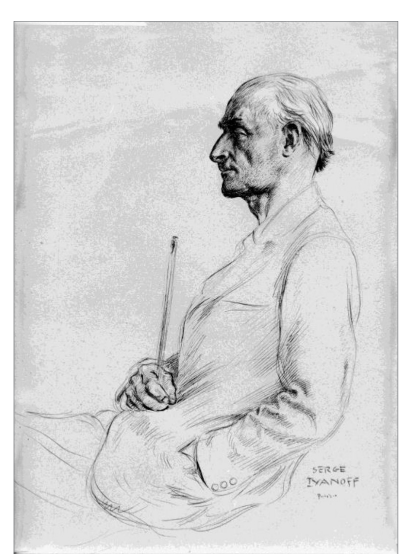
Каким образом это письмо оказалось в архиве художника? Сын поэта близко общался с ним во Франции во второй половине 1930-х гг.; в октябре 1938 г. С.П. Иванов нарисовал портрет молодого Димитрия в его квартире в Шартре, с видом на Шартрский собор[2]; а в последующие месяцы создал обложку для книги Вяч. И. Иванова «Человек» (Париж, 1939)[3]; на фронтисписе издания был помещен портрет автора, принадлежащий тому же художнику.

Однако можно думать, что письмо от 7 апреля 1938 г. было передано С.П. Иванову не столько по дружбе, сколько в связи с их общим интересом

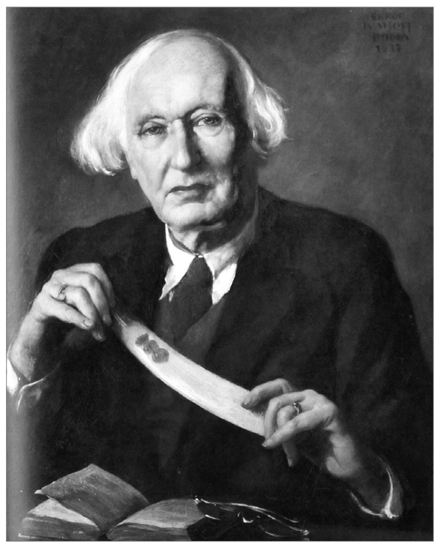
1 См. о нем: [8, с. 412–430; 7].

2 См. его воспроизведение в: [10, с.184]. Другой портрет, видимо, около 1939–1940 гг., публикуется впервые в приложении к данной статье.

3 См. об этом информативное письмо Д.В. Иванова к отцу от 5 марта 1939 г. в: Римский архив Вяч. Иванова (далее — РАИ). Оп. 4 к. 9. П. 1. URL: http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-4/karton-09/p01/op4-k09-p01-f11.jpg (дата обращения: 01.02.2019). С.П. Иванов именуется здесь своим прозвищем — «Козлокот».



С.П. Иванов. Портрет Димитрия Вячеславовича Иванова. Париж, 1938. Бумага, карандаш. Частная коллекция
Serge Ivanoff. Portrait of Dimitri Ivanov. Paris, 1938. Pencil on paper. Private collection



С.П. Иванов. Портрет Вячеслава Иванова. Рим, 1937. Холст, масло. Частная коллекция
Serge Ivanoff. Portrait of Vyacheslav Ivanov. Rome, 1937. Oil on canvas. Private collection

к деятельности папы Пия XI. Об интересе Пия XI к русской религиозной культуре в 1930-е гг. было достаточно известно хотя бы из хроники газеты «L'Osservatore Romano»[4]. С.П. Иванов лично окунулся в ватиканскую атмосферу на протяжении нескольких месяцев 1937 г., когда оказался в Риме по

4 Характерным примером в данном случае может быть выставка картин Л. Браиловского (1867–1937) «Видения старой Руси», которая в соответствии с волей понтифика была подготовлена и открыта в Ватикане в 1937 г. На выставке было представлено более ста картин и чертежей Леонида Браиловского. Газета «L'Osservatore Romano», отражающая официальную политику Ватикана, сообщала на следующий день после открытия: <Видения старой Руси> «воспроизводят грандиозную архитектуру соборов, церквей, монастырей, священных русских икон, которые революционная и иконоборческая буря рассеяла, видоизменила, осквернила или уничтожила. Св. Отец желает, чтобы они хранились, чтобы быть сохраненными как символы, и вновь оживили ту веру, которая была для России ее истинной славой» [18, p. 2, цит. по: 14, с. 446] (оригинал по-итальянски). О работе Браиловского над этим циклом «L'Osservatore Romano» сообщал и прежде: 12 июня 1932, 1 декабря 1932, 26 января 1935; писали о выставке многие итальянские, немецкие и французские газеты [14, с. 444, прим. 17].

поручению французского журнала «Illustration», чтобы исполнить серию работ, посвященных римскому понтифику и его окружению. В те же месяцы он сошелся с Вяч. Ивановым и его дочерью, их тесные отношения отразились в последующей переписке [3, с. 13]. Все это, однако, отнюдь не объясняет, почему столь важное письмо не было возвращено его адресату или хотя бы передано ему в копии: оно не было использовано в наиболее полной на сегодняшней день биографии Иванова 1971 г., изданной под редакцией сына поэта, и не было выявлено в ходе разборки и описания Римского архива Вяч. Иванова, начатого в начале 1990-х гг.

Главная часть письма — рассказ о беседе поэта с главой католической церкви на частной аудиенции в Ватикане 4 марта 1938 г. Этой аудиенции предшествовало обращение к Пию XI ректора Руссикума о. Филиппа де Режиса. Практической целью этого обращения было упрочить статус Вяч. Иванова в Руссикуме (говоря на современном языке, получение им постоянного места). Де Режис кратко обрисовал фигуру Вяч. Иванова («речь идет о русском изгнаннике, профессоре Вячеславе Иванове, весьма известной фигуре в русской литературе, о котором известнейший философ Николай Бердяев написал, что “это наиболее знаковая личность русской культуры последнего века, а возможно, и всей русской культуры в целом”. *Convegno* посвятил ему целый выпуск <...>») и сообщал о создаваемой поэтом «Повести о Светомире царевиче» — это сочинение, по словам ректора, продолжая книгу Вл. Соловьева «Россия и Вселенская церковь», «должно иметь большой отклик в истории русской мысли»; «речь идет о большом апостольском деле»[5].

Узнав о благоприятном решении папы, поэт направил Пию XI письмо от 19 февраля 1938 г. Письмо начиналось с благодарности за назначенное ему постоянное денежное пособие. Вслед за выражением благодарности в письме была кратко обозначена задача и смысл «Повести о Светомире» — по его словам, это «духовное завещание поэта и христианского мыслителя с намерением воззвать к замутненной и опустошенной душе русского народа».

В следующем абзаце Иванов сообщал об акте своего приобщения к католической церкви 1926 г. по соловьевской формуле и заключал письмо

5 Письмо о. Филиппа да Режис к папе Пию XI от 20 января 1938 г. см.: [13, с. 694].



С.П. Иванов. Портрет папы Пия XI. 1937. Рим, 1937
Serge Ivanoff. Portrait Pope Pius XI. Rome, 1937

просьбой об аудиенции[6]. Таким образом, частная аудиенция 4 марта, кроме своего прагматического аспекта, имела символический смысл — как можно думать, не только для Вяч. Иванова, но и для Пия XI. Поэтому в письме от 7 апреля 1938 г. нас не должно удивлять подробное, почти дипломатиче-

6 Для удобства приведем более полную цитату из этого письма: «До меня дошло известие, что Ваше Святейшество удостоили меня ежемесячным пособием, обеспечив мне таким образом возможность посвятить мои последние годы продолжению и заключению работы над обширным трудом, задуманным мною как духовное завещание поэта и христианского мыслителя с намерением воззвать к замутненной и опустошенной душе русского народа, которая ingemiscitet parturitusque adhuc (“стенает и мучится доныне”: Рим 8, 22), прося ее обрести незапятнанный взгляд на свое истинное положение и судьбу в Церкви Христовой. Я расцениваю отеческую милость Вашего Святейшества, что невыразимым образом животворит и укрепляет мою душу, как заповедь не медлить, а следовать с еще большим рвением по пути моего досточтимого учителя Владимира Соловьева, чье личное побуждение направило меня к акту исповедания католической веры, совершенному мной двенадцать лет тому назад в базилике Святого Петра перед алтарем Святого Вячеслава, покровителя моего и всего славянского народа.
Еще глубже я чувствую волнение от великой щедрости, которая делает меня таким счастливым, и еще сильнее горит во мне желание, исполнение которого подкрепило бы мои обеты; желание, чтобы мне было дозволено, в скором времени, простереться у ног Вашего Святейшества, и выразить лично всю благодарность, которую испытывает мое сердце» (оригинал по-итальянски и по-латински) [13, с. 695–696].

ски точное воспроизведение диалога епископа Рима и русского изгнанника: здесь обозначена или пунктиром намечена почти каждая деталь исторической встречи.

Примечательно, что мы располагаем еще одним свидетельством о том, что было сказано на аудиенции 4 марта. Оно принадлежит Ольге Александровне Шор (псевдоним: Дешарт, 1894–1978)[7], ближайшей ученице и секретарю Вяч. Иванова в последний период жизни поэта, а затем автору его первой биографии, созданной в 1960-е гг. В эту биографию и включено повествование о беседе 4 марта. О.А. Шор отмечала, что поэт «охотно рассказывал» об аудиенции, другими словами, сообщала, что ее свидетельство основано на воспоминаниях о нескольких рассказах Вяч. Иванова о его встрече с Пием XI. Сопоставляя текст Шор с публикуемым ниже письмом, нельзя не отметить как значительные совпадения, так и крайне существенные расхождения. Для целей дальнейшего изложения приведем полностью фрагмент О.А. Шор, касающийся интересующего нас события:

> В.И. был поражен переменою во внешнем облике Пия XI, которого он в двадцатых годах, за время своего римского пребывания, много раз видел перед алтарем и на общих приемах. С трудом отожествил В.И. крепкую, крупную, упругую фигуру тогдашнего Пия XI со светлым, хрупким образом человека, который его, вошедшего в комнату, ласково звал, манил слабым движением руки. И была рука, прежде загорелая, белой, и белым было прежде смуглое лицо. И странно лицо и руки эти превосходили своей белизной папские белые одежды. Весь образ римского патриарха стал нежным, тихим, духовно прозрачным. Но в течение аудиенции В.И. убедился, что этот новый, хрупкий Пий XI не утратил своей неколебимой воли и всегдашней готовности на опасный, ответственный шаг.
>
> В конце долгой беседы папа сказал, что народы Запада и России вскоре подвергнутся тяжелым испытаниям, но затем наступят лучшие времена, прекратится противоестественный разрыв между церквами и осуществится вожделенное Единение. Тогда В.И. возразил, что русские теологи и мыслители много говорили и писали о соборности, что он сам всегда переживал и переживает церковное разделение как вселенское бедствие и как свой духов-

7 Подробнее о ней см. в: [11].

ный ущерб, но что он не надеется не только на соединение церквей, но и на их примирение в ближайшее, наше время, в наш век. Папа, такой отечески ласковый, вдруг возмутился, вспылил, воскликнул: «Вы сомневаетесь?! Такое сомнение неправедно; оно недопустимо. Я верю: Единение будет, будет!» И опять он стал тихим, прозрачным; сказал, улыбаясь: «А ведь Вы-то сами не только теоретически утверждали необходимость единения, но и пошли по пути экуменизма». И, благословляя гостя, папа Пий XI вослед уходящему В.И. много раз повторял: «Credo, credo — верю, верю»... [1, с. 197–198].

Как видим, в версии О.А. Шор появляется эпизод, отсутствующий в письме Вяч. Иванова к сыну. Это разговор — точнее, острое разногласие — по вопросу о соединении церквей. Конечно, естественно представить, что папа Пий XI, зная об акте приобщения Вяч. Иванова к католической церкви в 1926 г. и о его приверженности к соловьевской идее соединения церквей, на аудиенции 4 марта не обошел бы этого вопроса. Реплика, что он «не надеется не только на соединение церквей, но и на их примирение в ближайшее, наше время, в наш век» как будто соответствует интонации Вяч. Иванова, в 1930-е гг. не робевшего противоречить признанным авторитетам и «властителям дум», будь это Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф или Бенедетто Кроче (см.: [6, с. 179–180; 15, с. 400–401]), хотя она (эта реплика) и выходит за рамки ватиканского этикета.

Но все же позднее свидетельство О.А. Шор при сопоставлении с документом, написанным непосредственно по следам события, обладает меньшим статусом достоверности. С другой стороны, как свидетельствовал сам Иванов, «все происшедшее хранится в строжайшей тайне». Можно предположить, что рассказ о самом остром моменте встречи поэт первое время предпочитал не поверять бумаге — это тоже соответствовало благоразумной ватиканской практике. Во всяком случае, вопрос остается пока открытым.

Письмо Д.В. Иванова, в котором содержался бы непосредственный отклик на рассказ отца об аудиенции 4 марта, не выявлено. За таковой никак нельзя считать фрагмент утраченного письма, видимо, конца 1930-х гг., в котором говорится о том, что идея соединения церквей для парижских

православных традиционалистов есть химера[8]. Узнав о кончине Пия XI 10 февраля 1939 г., Д.В. Иванов писал отцу 13 февраля 1939 г. «Я взволнован смертью Папы, вспоминаю нашу первую аудиенцию[9] и Вашу. И в начале и в конце он с нашей семьей как-то лично связан — и я ему благодарен»[10].

В.И. Иванов — Д.В. Иванову[11]
Рим — Страсбург. 7 апреля 1938

7 апреля 38.

Дорогой сын мой, негодующий на молчание наше, хоть и справедливо, но без достаточной психологической догадливости: повадно ли письмо писцам, и без того тяжелым на подъем, писать в Страсбург тому, кто несколько недель подряд заявляет, что он на отлете в Париж, другими словами — лицу, не имеющему определенного места жительства?[12]

S.<ua> S.<antità>[13], получив мое прекрасное благодарственное письмо от 19 февраля[14], вызвал о. Ф<илиппа>[15] и признался ему в своем затруднении: его согласие было неправильно понято, что он принципиально не делает ни одного распоряжения, которое бы связывало его преемника, и потому пожизненных пенсионов по своему личному усмотрению никогда не назначает, не считая себя в праве это делать. По рассказу о. Ф<илиппа>, он

8 «Русские ортодоксы ведут политику “деерэтизма”, показывая химеризм соединения церквей. Нужно предупредить о. Филиппа, что это трюк ИМКИ (ха)» (РАИ. Оп. 4. К. 8. П. 5. Л. 32). «Дееретизм», т. е. «искоренение ересей» — окказионализм Вяч. Иванова. Под словом “ИМКА” имеется в виду круг, сложившийся вокруг русского книгоиздательства в Париже «YMCA-press».

9 Об этой аудиенции у нас нет сведений.

10 РАИ. Оп. 4. К. 9. П. 1. Л. 10 об.

11 Подготовка текста А. Шишкина и П. Атласса. Письмо хранится в семейном архиве художника С.П. Иванова (Париж).

12 Здесь Иванов отвечает на следующие строки из письма к нему сына начала февраля 1938 г.: «Почему Вы не пишете? Как неблагородно. И я не писал, потому что ждал, что б Вы написали. Собираюсь в Париж, а пасхальные вакации в Страсбург» (РАИ. Оп. 4. К. 8. П. 5); «Подумываю о том, чтобы поехать в Париж повертеться среди тамошних германистов недельки 2-3 до пасхальных вакаций. Начинаю работать над dissertation для Leroux: «Hellénisme chez Schiller et Goethe» (12 марта 1938, РАИ. Оп. 4. К. 8. П. 5).

13 «Его святейшество» (латин.), титулование папы римского.

14 См. выше, прим. 6.

15 Имеется в виду Ф. де Режис (Regis, 1897–1954), в 1934–1940 гг. ректор Папской коллегии Руссикум в Риме, см.: [16, с. 734–742].

некоторое время размышлял, вырабатывал решение, и наконец решил: вместо 750 лир выдавать мне в месяц по 800 лир, с тем, чтобы за год было мне выплачено 10 000 лир, но эта субсидия прекращается через год, что̀, впрочем, не значит, по толкованию о. Ф<илиппа>, что она потом не будет продолжена. Кроме того, они должны выплачиваться не из фонда Russicum'а, а из другого (личного) фонда, хотя получать ее я буду из рук о. Ф<илиппа> (Прибавлю тотчас же, что 750 лир, уже полученные за февраль мною из фонда Russicum'а, не будут засчитаны в субсидию, расчет которой начинается с марта).

Далее, S.<ua> S.<antità> захотел узнать точнее, о какой «opera» идет речь: «è dunque poesia?»[16] О. Ф<илипп> объяснил, что это не стихи («тем лучше», был ответ); а эпическое произведение в форме старинных легенд, в роде Lègende dorée[17], что̀ было одобрено. В заключение, S.<ua> S.<antità> сказал, что рад меня видеть и что мне будет дана udienza privata[18], хотя monsignor Mela и старается как можно более сократить число таких приемов, оберегая чрезмерно его спокойствие.

4 марта (в день моих именин) мы подъехали с о. Ф<илиппом> в такси к ascensore в cortile S. Damaso[19]; я был, конечно, во фраке и оказал неожиданно покровительство своему спутнику, которого задержали было в anticamera, так как аудиенция была назначена мне одному; но я убедил допустить его со мною во внутренние покои и даже выхлопотал через соответствующего монсеньора высочайшее разрешение явиться на прием вместе с моим покровителем. Аудиенция была назначена на 12½ ч<асов>; и через минут 15–20 мы были введены секретарем в biblioteca. Беглая génuflexion[20] выполнена на пороге, но белый старичок в кресле перед письменным столом уже делает приветливый знак приблизиться; перед креслом опять мгновенно génuflexion и целование руки; ласково и как-то светски S.<ua> S.<antità> указывает мне на красное большое кресло подле стола, о. Ф<илипп> садится на другое кресло, рядом со мною, но подальше, и ласковый

16 О каком «сочинении»... «стало быть, поэзия?» (итал.).

17 «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, ок. 1260 г.

18 «Частная аудиенция» (итал.).

19 Лифту в дворе св. Дамаса (ит.), на территории Ватикана через двор св. Дамаса можно подняться в апартаменты Апостольского дворца, предназначенные для папской аудиенции.

20 Преклонение колен (франц.).

хозяин дома (именно так приходится говорить!) говорит, qu' il sait bon gré[21] моему спутнику, за то, что он меня привел. Первые слова по-французски, потом разговор по-итальянски. Он очень постарел, но кажется крепким и живым, говорит много, законченными фразами, взвешивая каждое слово, — очень на мой взгляд похорошел, в какой-то прозрачной, тонкой, белой духовности. Он не будет меня ни о чем расспрашивать, он уже так много слышал обо мне от о. Ф<илиппа>, радуется, что я употребляю мои «talenti di scrittore»[22] и мою «cultura» на пользу Церкви, — и дальше о том, как он постоянно думает о России. И здесь (свою благодарность я уже давно в самых простых и горячих словах выразил, на что услышал в ответ, что благодарить не за что: «мы не столько можем что-нибудь "сделать" (fare), сколько "сказать" (dire) наше благосклонное отношение», или что-то в этом роде) — здесь я восклицаю: «S.<ua> S.<antità> spera dunque fermamente che la Russia risorgerà[23]. И в ответ, протестующим тоном, громко: "Quale domanda![24] Зачем же бы иначе мы неустанно делали все, что мы делаем?" — указывая на о. Ф<илиппа> — зачем же существует и этот самый Russicum? О чем наша постоянная молитва? А разве возможна молитва без надежды?..» И затем много, и с большим чувством, о надежде, как душе молитвы. И мы надеемся, что она исполнится: certo sarà, cosi sarà![25]». Минут 10–15 проходят так. Потом он ласково улыбается, поднимает руку, мы ее опять целуем, я еще бормочу несколько слов благодарности, и когда уже отступаю от кресла, у меня вырываются довольно бессвязно и совсем уже разом этакие слова: «Beatissimo Padre, ho per Lei (нужно бы S.<ua> S.<antità>), tanto affetto»[26], а он продолжает улыбаться, провожая нас взглядом до двери, и, когда мы делаем на пороге заключительную génuflexion, делает нам такие знаки, как будто друзьям или родным, которыми провожают близких людей.

Студенты Russicum'а спрашивали было об аудиенции, о которой слух долетел до них, но не получили, конечно, никаких сообщений, так как все происшедшее хранится в строжайшей тайне.

21 Что он признателен (франц.).
22 «Дарования писателя» (итал.).
23 «Ваша святость, стало быть, твердо верит в возрождение России» (итал.).
24 «Что за вопрос!» (итал.).
25 «Без сомнения она сбудется, так оно и станет» (итал.).
26 «Св. Отец, Вы так много значите для меня» (итал.).

15 марта приехал неожиданно Marco Spaini[27], часа в 3; он вылетел утром из Роди и успел в этот день взглянуть на Афины и Парнас (что́ мне кажется чудом) и был со мною как самый нежный брат. А на другой день утром опять явился, заявить, что во сне очевидно беседовал с каким-то ангелом и, проснувшись, почувствовал принуждение опять увидеться со мною и подробно расспросить меня о моем материальном положении, чтобы, если нужно помочь мне. Я сказал, что покамест мне ничего не нужно, хотелось бы только довести до конца задуманную мистическую повесть[28]. Услышав, в чем дело, он заявил, что обеспечить возможность ее написания есть его священный долг, и чтобы я знал, что он, когда потребуется, сделает все для ее осуществления; и что все это между нами тайна. Много о тебе расспрашивал и очень хотел бы тебя видеть.

Фл<аминго>[29], по своему обыкновению, углубилась (ибо арабы кончились) для твоего «Hellénisme chez Sch<iller> et Goethe»[30] в расследование о Шиллере. Стремоухов[31] ошибается о теократии: Вл. Соловьев говорит в лекциях о Достоевском именно о теургической задаче будущих поэтов и художников[32]. О. Ф<илипп> очень интересуется его книгой о Вл. С<оловьеве>, но о приглашении в Рим и «гостеприимстве» в Russ<icume> не может

27 О М. Спаини (1887–1969) Вяч. Иванов упоминал в письме к сыну из Павии от 15 июля 1932: «Сейчас приезжает ко мне Signor Marco Spaini, директор Casino в San-Remo, апостол антропософии, который вследствие знакомства с Ольгой Ивановной Синьорелли узнал "Переписку из Двух Углов" и прислал мне большое количество антропософических книг, письма о желании со мною познакомиться и огромный ящик с целым садом ривьерских роз» [4, с. 616]. Поэт посвятил Спаини два стихотворения: «Дикий колос» и «Велизарий-слепец», включенные в книгу «Свет вечерний» [2, с. 546 и 594, cf. 856–857]. См. также: [17].

28 Имеется в виду «Повесть о Светомире-царевиче».

29 Имеется в виду О.А. Шор.

30 «Эллинизм у Шиллера и Гете» (франц.). См. выше, прим. 12.

31 Дмитрий Николаевич Стремоухов (1902–1961), один из друзей Д.В. Иванова в Страсбурге, где с 1930 г. был университетским лектором по русскому языку и литературе. Автор книг «Vladimir Soloviev et son oeuvre messianique», Paris, 1935; «La poésie et l'idéologie de Tiouttchev». Strasbourg, 1937. Последняя книга в библиотеке Вяч. Иванова в Риме с надписью: «В.И. Иванову и Диме в знак почитания и любви Д. Стремоухов. Страсбург 8-VI-38».

32 Ответ на слова из письма Д.В. Иванова от 26 февраля 1938: «Стремоухов скоро защищает свою thèse: Ваш батюшка, говорит, говоря о теургическом искусстве, выражается метафорически. Для С<оловьева> теургическое искусство ничего общего с искусством не имеет; для него оно в таинстве, главным образом во браке» (РАИ. Оп. 3. К. 8. П. 5).

быть речи[33]. Твой Bernanos[34] совсем с ума сошел: ты знаешь о его подписи под литературным манифестом, призывающим к союзу между католиками и коммунистами. «Tantaene animis bacchantibus irae?»[35] — против Франко. Мне кажется, ты хорошо сделал, не отправившись в Париж. Чем «прозаичнее», усидчивее, скромнее, проще, деловитее — тем лучше. Хорошо ли твое здоровье? О прогуленных (из-за весны) днях не тужи: все сие ко благу. И — coraggio[36]!

Да. Хр<истос> и Б<ожия> М<атерь> и св. Т<ереза> с нами.

ВИ.

Список литературы

1 *Дешарт О.* Введение // *Иванов В.И.* Сочинения. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1971. Т. 1. С. 7–227.

2 *Иванов В.И.* Сочинения. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1979. Т. III. 896 с.

3 *Иванова Л.Н., Кульюс С.К.* Римский архив Вячеслава Иванова. Опись V. Переписка на русском языке. Письма к Иванову Вячеславу Ивановичу. Рим, 2010. С. 13. URL: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/ivanov_archiv_rim_opis_5_v.1.3_01.2010.pdf (дата обращения: 19.05.2019).

4 Избранная переписка [В.И. Иванова] с сыном Димитрием и дочерью Лидией // Символ. 2008. № 53–54. С. 460–630.

5 *Кельберт О.* Римский архив Вяч. Иванова. Опись IV. Часть 2. Письма Вяч. Иванова к детям. Рим, 2012. URL: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2012/07/ivanov_archiv_rim_opis_4.2_v.1.0_07.2012.pdf (дата обращения: 19.05.2019).

6 *Лаппо-Данилевский К.* Европейский гуманизм как живая сила // Символ. 2008. № 53–54. С. 168–185.

33 В письме от начала февраля 1938 г. Д.В. Иванов рассказывал о защите Стремоуховым диссертации о Вл. Соловьеве, на которой присутствовал Э. Жильсон, и продолжал: «Мне пришла мысль. Не пригласил бы его о. Филипп прочесть 1–2 доклада о Соловьеве (у него идеи, он православный и очень религиозный). Вместо гонорара предложить ему прожить несколько дней в Руссикуме» (РАИ. Оп. 3. К. 8. П. 5).

34 Во второй половине 1930-х гг. Д.В. Иванов был в контакте с Жоржем Бернаносом (1888–1948), был воспитателем его сына Ива [9].

35 Иванов цитирует 11 стих «Энеиды» Вергилия («Tantaene animis caelestibus ira», «Неужели столь велик гнев небесных душ?»), но меняет слово «caelestibus» на «bacchantibus»: «Неужели столь велик гнев неистовствующих душ?».

36 Смелее! (итал.)

7 *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники Русского зарубежья. Первая и вторая волна эмиграции: Биографический словарь. Том 1: А–К. СПб.: Миръ, 2019. URL: http://www.artrz.ru/search/%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D1%81%20%D0%BF/1804784748.html5 (дата обращения: 19.05.2019).
8 *Муратова К.* Неизвестная Россия. Русское искусство первой половины XX века. Milano: Silvana editoriale [Верона], 2015. 502 с.
9 *Обер Р., Гфеллер У.* Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. 230 с.
10 Окно из Европы. К 80-летию Жоржа Нива. М.: Три квадрата, 2017. 848 с.
11 Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2019. 940 с.
12 Русско-итальянский архив. VIII. Salerno, 2011. 344 с.
13 Символ. 2008. № 53–54. 832 с.
14 *Шишкин А.* Леонид Браиловский в Риме (новые материалы) // Paralleli: Studi di Letteratura e cultura russa, Per Antonella D'Amelia. A cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno, 2014. С. 437–454.
15 *Шишкин А., Джулиано Дж.* Вокруг встречи Бенедетто Кроче и Вяч. Иванова // Laurea Lorae. Сборник памяти Л.Г. Степановой. СПб.: Нестор-история, 2011. С. 396–408.
16 *Юдин А.* Вяч. Иванов и Филипп де Режис // Символ. 2008. № 53–54. С. 734–749.
17 *Mandelli R.* Al casinò con Mussolini. Torino: Lindau, 2012. 388 p.
18 L'Osservatore Romano. 1935. 15 febbraio. N. 39. 6 p.

References

1 Deshart O. Vvedenie [Introduction]. Ivanov V.I. *Sochineniia* [Collected works]. Brussels, "Zhizn' s Bogom" Publ., 1971, vol. 1, pp. 7–227. (In Russ.)

2 Ivanov V.I. *Sochineniia* [Collected works]. Brussels, "Zhizn' s Bogom" Publ., 1979. Vol. III. 896 p. (In Russ.)

3 Ivanova L.N., Kul'ius S.K. *Rimskii arkhiv Viacheslava Ivanova. Opis' V. Perepiska na russkom iazyke. Pis'ma k Ivanovu Viacheslavu Ivanovichu* [Roman Archive of Vyacheslav Ivanov. Inventory V. correspondence in Russian. Letters to Vyacheslav Ivanovich Ivanov]. Rome, 2010. Available at: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/ivanov_archiv_rim_opis_5_v.1.3_01.2010.pdf (Accessed 19 May 2019).

4 Izbrannaia perepiska [V.I. Ivanova] s synom Dimitriem i docher'iu Lidiei [Selected Correspondence [of V.I. Ivanov] with his son Dimitri and daughter Lydia]. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 460–630. (In Russ.)

5 Kel'bert O. *Rimskii arkhiv Viach. Ivanova. Opis' IV. Chast' 2. Pis'ma Viach. Ivanova k detiam* [Roman archive of Vyach. Ivanov. Inventory IV. Part 2. Letters of Vyach. Ivanov to his children]. Rim, 2012. Available at: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2012/07/ivanov_archiv_rim_opis_4.2_v.1.0_07.2012.pdf (Accessed 19 May 2019). (In Russ.)

6 Lappo-Danilevskii K. Evropeiskii gumanizm kak zhivaia sila [European humanism as a living force]. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 168–185. (In Russ.)

7 Leikind O.L., Makhrov K.V., Severiukhin D.Ia. *Khudozhniki Russkogo zarubezh'ia. Pervaia i vtoraia volna emigratsii : Biograficheskii slovar'* [Artists of Russian diaspora. The first and second wave of emigration: Biographical dictionary] St. Petersburg, "Mir" Publ., 2019. Vol. 1: A–K. Available at: http://www.artrz.ru/search/%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D1%81%20%D0%BF/1804784748.html5 (Accessed 19 May 2019). (In Russ.)

8 Muratova K. *Neizvestnaia Rossiia. Russkoe iskusstvo pervoi poloviny veka* [Unknown Russia. Russian art of the first half of the twentieth century]. Milano, Silvana editoriale [Verona], 2015. 502 p. (In Russ.)

9 Ober R., Gfeller U. *Besedy s Dimitriem Viacheslavovichem Ivanovym* [Conversations with Dimitri Vyacheslavovich Ivanov]. St. Petersburg, Ivana Limbakha Publ., 1999. 230 p. (In Russ.)

10 *Okno iz Evropy. K 80-letiiu Zhorzha Niva* [Window from Europe. To the 80th anniversary of Georges Niva]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2017. 848 p. (In Russ.)

11 *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoi polovine XX veka. Entsiklopediia* [Russian presence in Italy in the first half of the 20th century. Encyclopedia]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2019. 940 p. (In Russ.)

12 *Russko-ital'ianskii arkhiv. VIII* [Russian-Italian archive. VIII]. Salerno, 2011. 344 p. (In Russ. and Italian)

13 *Simvol*, 2008, no 53–54. 832 p. (In Russ.)

14 Shishkin A. Leonid Brailovskii v Rime (novye materialy) [Leonid Brailovskii in Rome]. *Paralleli: Studi di Letteratura e cultura russa, Per Antonella D'Amelia. A cura di C. Diddi e D. Rizzi*. Salerno. 2014, pp. 437–454. (In Russ.)

15 Shishkin A., Dzhuliano Dzh. Vokrug vstrechi Benedetto Kroche i Viach. Ivanova [Around the meeting of Benedetto Croce and Vyach. Ivanov]. *Laurea Lorae. Sbornik pamiati L.G. Stepanovoi* [Laurea Lorae. Collection of memory of L.G. Stepanova]. St. Petersburg, Nestor-istoriia Publ., 2011, pp. 396–408. (In Russ.)

16 Iudin A. Viach. Ivanov i Filipp de Rezhis [Vyach. Ivanov and Filipp de Rezhis]. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 734–749. (In Russ.)

17 Mandelli R. *Al casinò con Mussolini*. Torino, Lindau, 2012. 388 p. (In Italian)

18 L'Osservatore Romano. 1935. 15 febbraio. N. 39. 6 p. (In Italian)

УДК 398.22
ББК 82.3(=661)

РЕЦЕНЗИЯ НА ИЗДАНИЕ: САМПО. РУНЫ ПОХЬЁЛЫ: (КАРЕЛЬСКИЙ ЭПОС) / СОСТ. И ОБР.: Д. БАКУЛИН; РУС. ПЕР.: А. БАКУЛИН. СПб.: ЛЕМА, 2018. 383 с.

Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН — обособленное подразделение Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального исследовательского центра «Карельский научный центр Российской академии наук», Петрозаводск, Россия

Дата поступления статьи: 12 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 сентября 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407

Аннотация: В статье рецензируется книга Д.А. и А.А. Бакулиных, состоящая из поэмы «Сампо. Руны Похьёлы», которая преподносится авторами как первый карельский народный эпос, и предисловия к ней. Рассматриваются национальный фон и предыстория появления поэмы, некоторые сюжеты и мотивы, а также язык произведения. Особое внимание уделено анализу отдельных положений предисловия. В целом, представленная поэма является не народным эпосом, а новым литературным произведением, созданным на основе выборочных карельских рун.

Ключевые слова: народный эпос, мифология, Калевала, карельский язык, Лённрот, поэма, сампо, Похьёла.

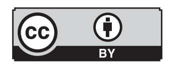
Информация об авторе: Мария Владимировна Кундозерова — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН — обособленное подразделение Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального исследовательского центра «Карельский научный центр Российской академии наук», ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Республика Карелия, Россия. ORCID ID: 0000-0001-5423-8709

E-mail: maria.vlasova@mail.ru

Валентина Петровна Миронова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН — обособленное подразделение Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального исследовательского центра «Карельский научный центр Российской академии наук», ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Республика Карелия, Россия. ORCID ID: 0000-0001-6310-5561

E-mail: tutkija@mail.ru

Для цитирования: *Кундозерова М.В., Миронова В.П.* Рецензия на издание: Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр.: Д. Бакулин; рус. пер.: А. Бакулин. СПб.: Лема, 2018. 383 с. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 398–407. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407



REVIEW OF SAMPO. *RUNES OF POHJOLA* (*KARELIAN EPIC*); ED. BY D. BAKULIN; TRANSL. BY A. BAKULIN

Institute of Linguistics, Literature and History of the Karelian Research Centre, Russian Academy of Sciences,
Petrozavodsk, Russia
Received: April 12, 2019
Date of publication: September 25, 2019

Abstract: The article reviews the publication of the poem *Sampo. The Runes of Pohjola* by D.A. and A.A. Bakulins presented by the authors as the first Karelian national epic. It examines the national background and the history of the poem's creation, its plots and motifs as well as its language. The review particularly focuses on the Introduction and its main considerations. Reviewers argue that the poem is not a national epic but a new literary work created on the basis of selective Karelian runes.
Keywords: epic, mythology, Kalevala, Karelian language, Lönnrot, poem, sampo, Pohjola.
Information about the author: Maria V. Kundozerova, PhD in Philology, Institute of Linguistics, Literature and History of Karelian Research Centre, Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. ORCID ID: 0000-0001-5423-8709
E-mail: maria.vlasova@mail.ru
Valentina P. Mironova, PhD in Philology, Institute of Linguistics, Literature and History of Karelian Research Centre, Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. ORCID ID: 0000-0001-6310-5561
E-mail: tutkija@mail.ru
For citation: Kundozerova M.V., Mironova V.P. Review of *Sampo. Runes of Pohjola (Karelian Epic)*; ed. by D. Bakulin, transl. by A. Bakulin. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 398–407. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407

На сегодняшний день в среде исследователей карельского фольклора общеизвестным фактом является то, что в народной традиции карелов единого эпоса, скрепленного общей сюжетной линией, не существовало. Однако широкое бытование получили различные по времени своего возникновения эпические руны, сюжеты которых объединялись в некие тематические циклы (например, цикл рун о сампо). На основе рун, собранных в XIX в. на территории российской и финляндской Карелии, а также Ингерманландии, Элиасом Лённротом была написана эпическая поэма «Калевала» [4], первое издание которой вышло в 1835 г., а второе, дополненное самим же автором, — в 1849 г. Произведение получило широкую известность и было переведено на различные языки мира. Эпическая поэма Лённрота послужила толчком к росту национального самосознания финнов, к развитию литературного финского языка. «Калевала» является национальным достоянием по обе стороны российско-финляндской границы. При этом в Финляндии поэма воспринимается как национальный финский эпос, в России же ее называют карело-финским народным эпосом, чем подчеркивается вклад обоих народов в появление «Калевалы».

Спустя почти полтора столетия после выхода в свет поэмы Лённрота, в последней четверти XX в., идеей создания национальных литературных эпосов были воодушевлены деятели культуры и науки практически всех финно-угорских республик. Так, в 1986 г. М.Г. Худяковым был создан удмуртский героический эпос «Дорвыжы» [3]. Несколькими годами позже, в 1993 г., К.Ф. Жаков подготовил коми литературный эпос «Биармия» [1]. В 1999 г. увидел свет марийский героический эпос «Югорно» [11], автором которого стал А.Я. Спиридонов. Причем удмуртский и марийский эпосы первоначально были написаны на русском языке, а только потом были пе-

реведены на удмуртский и марийский соответственно. Тогда же, в 1990-е гг. увидел свет литературный вариант эрзянско-мокшанского героического эпоса А.М. Шаронова «Масторава» [7].

В Карелии и Финляндии этот процесс начался несколько позже. В 2012 г. в Петрозаводске Н.Г. Зайцевой был создан вепсский эпос «Вирантаназ», во многом опирающийся на сюжеты вепсского фольклора [2]. В 2014 г. в Финляндии был опубликован ингерманландский эпос «Liekku» («Колыбель»), подготовленный М. Кемппинен на основе ингерманландских лирических песен [15]. Все перечисленные работы созданы на основе фольклора того или иного народа и являются авторскими произведениями.

В этом же ряду стоит и поэма братьев Д.А., А.А. Бакулиных «Сампо. Руны Похьёлы» [10], увидевшая свет в конце 2018 г. в Санкт-Петербурге. Авторы позиционируют свое произведение как первый народный эпос на карельском языке, а в качестве основной идеи своей работы считают знакомство читателей с подлинными эпическими рунами в противовес поэме Лённрота «Калевала», которая, хотя и считается карело-финским народным эпосом, является, по сути, литературным памятником на финском языке.

Произведение «Сампо. Руны Похьёлы» состоит из предисловия и текста поэмы, которая включает 8 глав и заключение, так или иначе опирающиеся на сюжеты и мотивы, бытовавшие в Беломорской Карелии. По признанию самих же авторов, источниками для их варианта эпоса послужили аутентичные эпические песни, опубликованные в первом томе «Древних рун финского народа» [17], а также в сборнике «Рода нашего напевы. Избранные песни рунопевческого рода Перттуненов» [9]. Ключевыми, равно как и в лённротовской поэме «Калевала», являются темы сотворения мира, сватовства и поисков жены, а объединяющим — сюжет о создании и похищении сампо. Однако предложенная сюжетная коллизия в поэме Бакулиных имеет довольно неожиданные повороты. Например, хозяйка Похьёлы Лоухи оказывается юной девой, которая выходит замуж за Лемминкяйни (он же и Ёукахайни). По дороге домой выясняется, что они — дети одной матери, двойняшки, разлученные в детстве. Осознав факт инцеста, Лемминкяйни бросает свою новоиспеченную жену в поле и спешит обратно в Похьёлу, чтобы украсть сампо. Затем, раскрутив крышку сампо, Лемминкяйни засыпает вечным сном. Однако перед этим он еще убивает Вяйнямёйни — срубает у него голову с плеч, «как ботву с репы». Подобные повороты сюжета

не только непривычны для тех, кто знаком с текстом «Калевалы», но они также не имеют ничего общего с народной традицией. Схожих сюжетов и мотивов нет не только в текстах, записанных в Беломорской, но и во всей Карелии. Ни один рунопевец не пел о том, что Лемминкяйни/Лемминкяйнен (ставший вдруг и Ёукахайни/Ёукахайненом) был братом-близнецом и мужем хозяйки Похьёлы. Подобная сюжетная линия никак не может называться карельской. Тем более что сами авторы в предисловии отмечают, что для описания жизненного пути Лемминкяйни они опираются на «древнеегипетский миф о боге умирающей и воскресающей природы Осирисе, брате и супруге Исиды» [10, с. 32].

Появление новых персонажей (например, герой, который носит два имени — Лемминкяйни и Ёукахайни) также является плодом фантазии авторов. В народных рунах эти имена носят разные герои, выступающие в совершенно разных сюжетах с отличными функциями. Отметим попутно, что и Лённрот в некоторых случаях при написании своей поэмы придумывал собирательные образы на основе нескольких, бытовавших в народной традиции, или же давал имена безымянным героям карельских эпических рун. К примеру, в народных вариантах сестра Лемминкяйнена не имеет имени, тогда как в «Калевале» ее называют Айникки. Сестра Ёукахайнена также получает имя Айно, которое Лённрот образовал от прилагательного ainoa («единственная»), ставшее впоследствии постоянным эпитетом, характеризующим девушек в эпической поэзии: Anni neitto, aino neitto («Анни девушка, единственная девушка»). Вполне очевидно, что и в рассматриваемом произведении, и в «Калевале» мы имеем дело с явлением одного порядка — создание новых персонажей и новых имен, что характерно для литературного произведения в целом.

Авторы, как нам кажется, взяли на себя огромную смелость заниматься реконструкцией древних мифологических источников и мотивов, не будучи исследователями в данной области. Произвольно обращаясь с исходным материалом, интерпретируя его по-своему, они допустили в тексте неточности и даже грубейшие ошибки. В результате, несомненно, перед нами новое литературное произведение, которое нельзя назвать карельским народным эпосом, как указано на титульном листе. Причем надписи титульного листа на карельском и русском языке не совпадают (сравни: карельский эпос и karjalaini kanšaneepossa — букв. «карельский народный эпос»). Похоже, в том, что это народный эпос, авторы хотят убедить лишь карелоязычную публику.

Следует несколько слов сказать и о стиле произведения. Знатокам карельской эпической поэзии не составляет никакого труда выявить оригинальные фрагменты, заимствованные из рун, и строки, написанные самими авторами, содержащие к тому же большое количество грамматических ошибок. В тексте не всегда соблюдается ритмика, нарушается калевальский размер, выбор лексики вызывает большие сомнения.

Отдельно хочется сказать о предисловии. На первый взгляд, авторы уделили в нем внимание многим моментам: написано о бытовании эпосов в рамках мировой культуры в целом и о карельских эпических рунах в частности, очерчены основные этапы собирания карельских рун и указаны собиратели, сказано о бытовании сюжетов и т. д. Однако многие высказанные положения ошибочны, ничем не аргументированы, не подкреплены ссылками на работы предшественников, что доказывает некомпетентность авторов в рассматриваемых вопросах.

Не совсем корректно, а порой и просто уничижительно описан вклад Элиаса Лённрота как собирателя карельских рун и создателя поэмы «Калевала». Грамматические и фонетические неточности его полевых записей, на которые с критикой обрушиваются авторы, обусловлены в первую очередь тем, что Лённрот ставил перед собой совершенно иную задачу, а именно сбор сюжетного материала. Необходимо было бы подчеркнуть огромную работоспособность Лённрота и тот огромный вклад, который он сделал в деле собирания и сохранения карельского фольклорного наследия.

Абсурдной выглядит и попытка политизировать саму идею создания эпоса «Калевала» и принижение роли Лённрота в этом вопросе. В научном мире существует большое количество литературы о его жизни и творчестве [5, 13], о процессе создания «Калевалы» [6; 14], изданы путевые дневники и письма Лённрота [8], и каждый знакомый с ними читатель знает о том долгом пути, который прошел автор от идеи создания эпоса до его воплощения. Отведение Лённроту роли некоего бедного, неродовитого простачка, который не подходит на роль «уважаемого ученого мужа, независимо мыслящего и финансово самостоятельного, способного позабыть о социальном заказе и пренебречь политической целесообразностью» и которому сверху было спущено указание написать эпос «Калевала» [10, с. 22], служит индикатором невежества авторов рассматриваемого издания. Создание эпоса «Калевала» было титаническим трудом Лённрота, который, имея сотни ва-

риантов рун, разработал некую единую сюжетную линию, придумал связки, новые мотивы и т. д. Вопросы создания эпоса были рассмотрены в монографии Э.С. Киуру и А.И. Мишина «Фольклорные истоки “Калевалы”» [6], которая также не указана в списке литературы. Данной проблематике посвящены и многие другие исследовательские работы.

Непростительным является и то, что авторы заведомо скрывают от читателя существование литературного эпоса на карельском языке. В 2009 г. вышел перевод «Калевалы» на ливвиковское наречие карельского языка, выполненный карельской писательницей З.Т. Дубининой [16]. В 2015 г. свет увидел перевод на собственно карельское наречие карельского языка, автором которого выступила исследователь фольклора, носитель севернокарельской традиции Р.П. Ремшуева [12]. Авторы не только умалчивают об этих переводах, они еще и публично (на презентации[1]) умаляют важность этих трудов, называя перевод рун «Калевалы» на карельский язык «никому не нужной работой». Замалчивание фактов уже дает свои отрицательные результаты: карельские СМИ подают новость о выходе в свет книги Бакулиных не иначе как публикацию рун карело-финского эпоса «Калевала», переведенных на карельский язык. Вполне очевидно, что возникла ситуация, при которой не совсем ясно, чем же является произведение Бакулиных: народным эпосом, сборником рун или поэмой? Чем оно отличается от «Калевалы» и как связано с карельским языком?

В этой связи хочется обратить внимание на следующие важные моменты: поэма Лённрота «Калевала», не являющаяся подлинно народным эпосом, была переведена с финского языка на собственно карельское наречие карельского языка в 2015 г. Поэма братьев Бакулиных, также не являющаяся подлинно народным эпосом, написана на собственно карельском наречии карельского языка.

При этом язык поэмы Бакулиных оставляет желать лучшего. Как отмечает автор предисловия, языком произведения является «собственно карельское наречие», и авторы поэмы «старались вернуть стихам их первоначальное, карельское звучание, придерживаясь при написании норм современной карельской письменности» [10, с. 38]. Отсюда неизбежно следует два вопроса: 1) откуда авторы могут знать, как первоначально звучали

1 Презентация книги Дмитрия и Алексея Бакулиных «Сампо. Руны Похьёлы» состоялась 30 января 2019 г. в Национальной библиотеке Республики Карелия.

руны? и 2) каких именно норм карельской письменности придерживались авторы? На эти вопросы, к сожалению, предисловие ответов не дает.

Братья Бакулины, по их собственному признанию, не являются знатоками карельского языка, специалисты по карельскому языку ими для работы над поэмой не привлекались. Карельские тексты не вычитывались, переводы не проверялись. Всё это стало причиной множественных недочетов разного характера, выявляющихся при чтении. Это и отсутствие качественного чередования согласных (lie**t**okši, täh**t**et [10, с. 326], pais**s**amaha [10, с. 352]), несогласованность числа подлежащего и сказуемого (tul**i** čuari**t** [10, с. 326]), определения и определяемого (vanho**jen** vaimo**n** miärihi [10, с. 332]), неправильные падежные формы дополнения (valiče paraha**n** šulho**n**, kačo kaunehemma**n** miehe**n** [10, с. 328], löyvän Lieton Lemminkäis**tä**, järetöin**tä** Joukahais**ta** [10, с. 350]; löyti lemmen leht**i** [10, с. 360]; kantaja šai kakšosi**en** [10, с. 342]), неверное склонение глаголов (šynn**in** [10, с. 328]), ошибки в гармонии гласных (pakkopäivissa**ha** [10, с. 342], ihmisill**a** [10, с. 372], kinterešš**a** [10, с. 44]) и проч.

Использование диакритического знака (указывающего на одну из главных фонетических особенностей собственно карельского наречия) не всегда является корректным: в некоторых случаях он отсутствует (vaimok**s**ie [10, с. 326], jo**ss**a, var**s**in [10, с. 334], lau**s**u, kiu**s**attuna [10, с. 362], täy**s**i, tu**s**issaha [10, с. 342], tähy**s**tämäššä [10, с. 58]), в некоторых — является излишним (talli**šš**a [10, с. 342], poikua**š**i, itkuvirttä**š**i [10, с. 348]). Примечательно, что авторы пренебрегли использованием диакритического знака при написании названия самого главного артефакта поэмы — сампо (**s**ampo [10, с. 46 и др.]). А ведь именно благодаря точной фонетической записи рун финского собирателя А. Борениуса, известно, что на севере Карелии рунопевцы пели о шампо (**š**ampo [17, с. 85]).

Грамматические ошибки (šuurim**m**ien kylien, šuurimmat kylät **runonlaulajien**) содержит и самый первый разворот книги с картой, на которой, в свою очередь, недостоверно указано распространение эпической традиции. Это еще раз демонстрирует, насколько авторы далеки от карельской культуры, языка и фольклора.

В заключение отметим, что Э. Лённрот при создании своей поэмы имел столько фольклорного материала, которого, по его личному признанию, хватило бы на составление семи совершенно разных «Калевал». И поэма братьев Бакулиных — лишь одна из таких возможных авторских

версий, а не первый карельский народный эпос. Это новое литературное произведение, созданное на основе карельских рун, которое, на наш взгляд, находится еще дальше от народной поэзии, чем «Калевала».

Список литературы

1 Биармия: коми литературный эпос / *К.Ф. Жаков*. Сыктывкар: Союз писателей Республики Коми, 2013. 350 с.

2 Вирантаназ: поэтический эпос на вепсском, финском, эстонском и русском языках / *Н.Г. Зайцева*; пер. М. Ниеминен, Я. Ыйспуу, В.А. Агапитов. Петрозаводск: Периодика, 2016. 213 с.

3 Дорвыжы: удмуртский героический эпос / *М. Худяков*; ред. Д.А. Яшина, В.М. Ванюшева. Ижевск: Удмуртия, 2008. 137 с.

4 Калевала: эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / *Э. Лённрот*; пер. Э. Киуру, А. Мишин. Петрозаводск: Карелия, 1998. 583 с.

5 *Карху Э.Г.* Элиас Лённрот: жизнь и творчество. Петрозаводск: Карелия, 1996. 235 с.

6 *Киуру Э.С., Мишин А.И.* Фольклорные истоки «Калевалы». Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. 248 с.

7 Масторава / *А.М. Шаронов*. Саранск: Эрзянь Мастор, 2010. 263 с.

8 Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. / *Э. Лённрот*; пер. В.И. Кийранен и Р.П. Ремшуевой. Петрозаводск: Карелия, 1985. 320 с.

9 Рода нашего напевы: Избранные песни рунопевческого рода Перттуненов / сост. Э.С. Киуру, Н.А. Лавонен. Петрозаводск: Карелия, 1985. 272 с.

10 Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр. Д. Бакулина; рус. пер. А. Бакулина. СПб.: Лема, 2018, 383 с.

11 Югорно: песнь о вещем пути: эпос мари / *А. Спиридонов*; пер. с русского А.И. Мокеева. 2-е изд. Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 2014. 245 с.

12 Kal'evala: vienankarjalakši / *Elias Lönnrot*; kiäntäjä Raisa Remšujeva; kuv. Vitali Dobrinin. Helsinki: Karjalan Šivissyššeura, 2015. 526 s.

13 *Kaukonen V.* Lönnrot ja Kalevala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1979. 198 s.

14 *Kaukonen V.* Lönnrotin Kalevalan toinen painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1956. 635 s.

15 Liekku: Inkerin eepos / laat. *Mirja Kemppinen*. Kuhmo: Juminkeko, 2013. 91 s.

16 *Lönnrot E.* Kalevala: karjalankieline Kalevala-eepossu / Elias Lönnrot; kiänd. Zinaida Dubinina. Helsinki: Karjalan Kielen Seura, 2009. 519 s.

17 Suomen kansan vanhat runot. I. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1908. 921 s.

References

1 *Biarmiia: komi literaturnyi epos* [Biarmiya: Komi literary epic], K.F. Zhakov. Syktyvkar, Soiuz pisatelei Respubliki Komi Publ., 2013. 350 p. (In Russ.)

2 *Virantanaz: poeticheskii epos na vepsskom, finskom, estonskom i russkom iazykakh* [Virantanaz: poetic epic in Vepsian, Finnish, Estonian, and Russian], N.G. Zaitseva; transl. by M. Nieminen, Ia. Yispuu, V.A. Agapitov. Petrozavodsk, Periodika Publ., 2016. 213 p. (In Russ.)

3 *Dorvyzhy: udmurtskii geroicheskii epos* [Dorvyzhi: Udmurt heroic epic], Mikhail Khudiakov; ed. by D.A. Iashina, V.M. Vaniusheva. Izhevsk, Udmurtiia Publ., 2008. 137 p. (In Russ.)

4 *Kalevala: epicheskaia poema na osnove drevnikh karel'skikh i finskikh narodnykh pesen* [Kalevala: epic poem based on ancient Karelian and Finnish folk songs], E. Lennrot; transl. by E. Kiuru, A. Mishin. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1998. 583 p. (In Russ.)

5 Karkhu E.G. *Elias Lennrot: zhizn' i tvorchestvo* [Elias Lönnrot: life and work]. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1996. 235 p. (In Russ.)

6 Kiuru E.S., Mishin A.I. *Fol'klornye istoki "Kalevaly"* [Folklore origins of the Kalevala]. Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU Publ., 2001. 248 p. (In Russ.)

7 *Mastorava* [Mastorava], A.M. Sharonov. Saransk, Erzian' Mastor Publ., 2010. 263 p. (In Russ.)

8 *Puteshestviia Eliasa Lennrota: Putevye zametki, dnevniki, pis'ma 1828–1842 gg.* [Travels of Elias Lönnrot: Travel notes, journals, letters, 1828–1842], E. Lennrot; transl. by V.I. Kiiranen and R.P. Remshueva. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1985. 320 p. (In Russ.)

9 *Roda nashego napevy: Izbrannye pesni runopevcheskogo roda Perttunenov* [The songs of our kin. Selected songs of Runo-singing Perttunen kin], comp. by. E.S. Kiuru, N.A. Lavonen. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1985. 272 p. (In Russ.)

10 *Sampo. Runy Pokh'ely: (karel'skii epos*) [Sampo. The runes of Pohjola: (Karelian epic)], comp by D. Bakulina; Russian transl. by A. Bakulina. St. Petersburg, Lema Publ., 2018. 383 p. (In Russ.)

11 *Iugorno: pesn' o veshchem puti: epic mari* [Yugorno: a song about the prophetic path: the mari epic], Anatolii Spiridonov; transl. from Russian by A.I. Mokeev. 2nd ed. Ioshkar-Ola, Mariiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2014. 245 p. (In Russ.)

12 *Kal'evala: vienankarjalakši*, Elias Lönnrot; kiäntäjä Raisa Remšujeva; kuv. Vitali Dobrinin. Helsinki, Karjalan Šivissyššeura, 2015. 526 p. (In Karelian)

13 Kaukonen V. *Lönnrot ja Kalevala*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1979. 198 p. (In Finnish)

14 Kaukonen V. *Lönnrotin Kalevalan toinen painos.* Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1956. 635 p. (In Finnish)

15 *Liekku: Inkerin eepos*, laat. Mirja Kemppinen. Kuhmo, Juminkeko, 2013. 91 p. (In Finnish)

16 Lönnrot E. *Kalevala: karjalankieline Kalevala-eepossu*, Elias Lönnrot; kiänd. Zinaida Dubinina. Helsinki, Karjalan Kielen Seura, 2009. 519 p. (In Karelian)

17 *Suomen kansan vanhat runot.* I. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1908. 921 p. (In Finnish)

1 К рассмотрению и опубликованию принимаются статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40 000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20 000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

2 Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: stud-lit@mail.ru или отправляет статью через услугу на сайте журнала www.studlit.ru

3 Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4 Первая страница должна содержать следующую информацию:

- название рубрики, кегль — 14;
- УДК (см., например, teacode.com/online/udc или udk-codes.net), кегль — 14;
- ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

• Название статьи — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указывается знак авторского права, год, инициалы и фамилия автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Размещаются аннотация (200–250 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения) и ключевые слова на русском языке, кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, E-mail, кегль — 12.

• После этого размещается та же самая информация на английском языке:

• Название статьи на английском языке — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указываются фамилия, имя, отчество автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.) (Acknowledgements), аннотация и ключевые слова (Abstract, Keywords), информация об авторе (Information about the author), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5 В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке (сначала русские источники, затем иностранные) в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициалы авторов пишутся раздельно. В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].

6 Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

7 Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8 После Списка литературы приводится REFERENCES:

• Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; французские, немецкие, итальянские, польские и пр. источники не транслитерируются и не переводятся.

• Для выполнения транслитерации необходимо использовать специальную программу.

• Войти в программу http://translit.net/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).

• Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».

• Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

• Далее необходимо отредактировать полученное и добавить переводы на английский язык:

- перевести на английский язык название книги, источника и др. и вставить его в квадратных скобках [ ] после соответствующих названий;
- заменить // на точку;
- заменить / на запятую;
- перевести на английский язык место издания (например, было М. – после редактирования: Moscow);
- заменить двоеточие после названия места издания на запятую;
- после транслитерации издательства добавить Publ.;
- исправить обозначение страниц: вместо 235 s. – 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47;
- курсивом выделить название источника;
- в конце библиографической ссылки необходимо добавить указание на оригинальный язык статьи (In Russ.).

9 Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И.О., И.О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании опре-

деленного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

10 Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

11 Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с вышеизложенными правилами.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1 Рукописи, поступившие в редколлегию журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.

2 На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.

3 Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлегией.

4 Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.

5 Экспертная оценка рукописи проводится по принципу внешнего двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора, ни автор не знает имени рецензента.

6 Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.

7 Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлегией схеме.

8 Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ.

9 Статья, направленная автору на доработку, должна быть возращена в сроки, указанные в письме.

10 Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.

11 Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются с учетом возможности максимально оперативной публикации статьи. Максимальный срок рецензирования статьи — 3 месяца.

12 Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлегией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования и примерных сроках публикации рукописи.

13 Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.

14 Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

PEER-REVIEW PROCESS

1 It is mandatory that all manuscripts submitted to the journal *Studia Litterarum* are peer reviewed by experts in the field.

2 At the first stage of the reviewing process, the Editorial Department reviews manuscripts on the subject of their compliance with the journal's formal requirements.

3 Manuscripts that do not meet the formal requirements or the subject scope of the journal will not be considered or peer reviewed. The Editorial Board decides whether the essay shall not be considered or accepted for publication.

4 Manuscripts that meet the formal requirements or the subject scope of the journal are sent to two independent reviewers in the specific field of the submitted manuscript.

5 The essay undergoes a double "blind" review process, e.g. when any of the reviewers knows the author's name nor the author knows the names of the reviewers.

6 The invited reviewers may be members of the Editorial Board or any other highly qualified experts from IWL RAS and other institutions. Reviewers must follow the principles of Publishing Ethics accepted by the journal.

7 Reviews are written in a free form or according to the scheme developed by the Editorial Board.

8 The review is sent to the author on his or her request without indicating the reviewer's name, job title, and place of work. If the reviewer recommends that the author revises/makes minor revisions and resubmits the manuscript, he or she will be sent a partial text of the review with suggestions without indicating the reviewer's name, job title, and place of work. In case of rejection, the author will receive a motivated refusal.

9 The essay sent to the author for revision shall be returned by the time specified in the letter.

10 The essay rejected by reviewers shall not be resubmitted or considered at the Editorial Board meeting.

11 The time period of the review is determined in each particular case considering the most rapid possible publication of the essay. It takes the maximum of three months to have the manuscript reviewed.

12 The manuscripts that have successfully undergone the peer review process will be considered at the Editorial Board meeting. After making a decision about the essay's acceptance, the author will receive a letter briefly informing him or her about the results of the review and the possible date of publication.
13 The original copies of reviews are kept in the archive of the journal *Studia Litterarum* for 5 years.
14 Members of the Editorial Board, international Editorial Board, and the Editorial Department have the right for the priority publication of one (1) article per year; these articles are reviewed and accepted for publication on a common basis.

ПОДПИСКА

Уважаемые коллеги!

Оформить подписку на журнал «Studia Litterarum» можно во всех отделениях Почты России по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» «Газеты. Журналы».

Подписной индекс — 80538.

Рассылка экземпляров журналов производится только по подписке.

По поводу приобретения отдельных номеров журнала необходимо обращаться в редколлегию: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 4, № 3

Vol. 4, no 3

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+

Подписано в печать ##.##.2019

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 26,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”

(Типография “Наука”)»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

